

MESTRADO DE PINTURA

Agostinho Santos

PALAVRA/IMAGEM

**Desenvolvimentos pictóricos a partir da escrita
de
José Saramago**

Orientação do Professor Doutor António Quadros Ferreira

Agradecimentos

Agradeço a todos os meus colegas e o ensinamento e incentivo de todos os meus professores do Mestrado de Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, designadamente aos professores Baltazar Torres, Bernardo Pinto de Almeida, Paulo Luís Almeida, Ramalheira Vaz, Pedro Maia e Gabriela Vaz Pinheiro e uma palavra de reconhecimento especial ao professor e orientador de tese António Quadros Ferreira.

Um muito obrigado à minha família, designadamente à Ilda Figueiredo por todo o apoio e incentivo tão importantes para a conclusão deste Trabalho.

Resumo

O presente trabalho reporta-se ao projecto de tese de Mestrado de Pintura, versando a problemática da possibilidade de fusão entre a palavra e a imagem, incluindo uma parte prática e outra teórica.

A investigação partiu da análise de conteúdo de cinco obras do escritor José Saramago, seguindo-se a selecção das palavras e ideias-chave que foram transpostas para oito trabalhos de pintura, desenho e escultura, onde se procurou provocar a fusão, a simbiose entre a palavra (Literatura) e a imagem (Pintura).

Simultaneamente com o trabalho prático, foi-se desenvolvendo uma investigação teórica que incluiu, naturalmente, a leitura e estudo de autores de teoria de arte e de monografias sobre artistas que se considerou importantes.

Ao longo deste processo foram surgindo diversas questões que serviram de base ao posicionamento ideológico da investigação, designadamente sobre o papel do artista, o conceito de belo e a reutilização de materiais encontrados, usando-os como suportes, dando-lhes novas formas, tentando transformá-los em objectos de arte.

Avaliou-se da possibilidade de se conseguir uma relação harmoniosa entre a palavra e a imagem. Assim, depois da concepção de um conjunto de esboços e desenhos que interpretavam as diversas categorias dos temas abordados por Saramago, colocou-se, lado a lado, as palavras-chave das ideias do texto e os desenhos e pinturas construídas a partir daí. Esse trabalho é analisado e descrito especificamente no capítulo Diário e visualmente exposto numa peça com o mesmo nome, concebida expressamente para o registo de todo o processo.

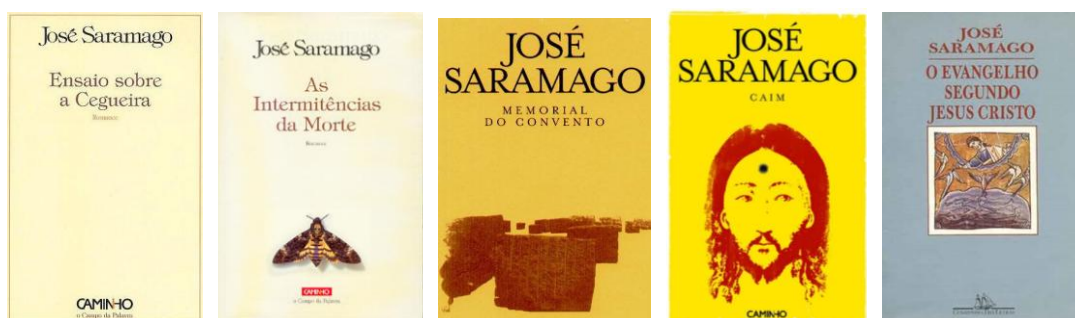
Após um exaustivo “apuramento” do desenho, sem lhe retirar a força e o respectivo corpo, concluiu-se ser possível a simbiose, a fusão entre a palavra e a imagem.

Sumário

1 – Introdução	9
2 - Objecto de Estudo	14
a) Natureza do Projecto	14
b) Abordagem contextual	16
c) Opções processuais	17
3 - Fronteiras e intersecções entre o desenho e a pintura	22
Referências: aproximações e influências	26
4 - Metodologia/ Processo	37
a) Aspectos prévios	37
b) Metodologia de investigação	37
c) Processo	39
5 - Considerações Finais	57
6- Bibliografia	62

1 - Introdução

Este trabalho reporta-se às questões teóricas e práticas do projecto de tese de Mestrado de Pintura, a qual inclui oito trabalhos de pintura, desenho e escultura, que interpretam obras de José Saramago, em que se procurou provocar a fusão, a simbiose entre a palavra (Literatura) e a imagem (Pintura), a partir da leitura e interpretação de cinco obras deste escritor: Ensaio sobre a Cegueira; Intermitências da Morte; Memorial do Convento; Caim e Evangelho Segundo Jesus Cristo.



Cinco obras de José Saramago, a partir das quais se realizou todo o processo de leitura e interpretação plástica

A questão central é avaliar a possibilidade de conseguir uma relação harmoniosa entre a palavra e a imagem, mas, entretanto, outros objectivos parecem surgir, já num âmbito concreto de uma dimensão prática da tese de mestrado. Desde logo, a questão (ou pergunta-problema) que é susceptível de ser feita no caso de uma investigação em pintura.

Trata-se de uma investigação teórico-prática, de facto, onde a presença da pintura é crucial. Neste contexto, a presença de Saramago é o da mera invocação de uma narrativa verbal passiva, por um lado, reflectindo um questionamento interpretativo na pintura, e, por outro, suscitando uma problematização criativa na mesma pintura. Por isso, o texto signifiante de Saramago é pretexto e possibilidade de transcendência pictórica.

E a primeira pergunta-problema que se formula é, precisamente, a de se saber: é ou não possível concretizar a fusão entre a palavra e a imagem? Ou, de um outro modo, se é possível que da palavra se faça imagem. Se existe fusão, junção ou transposição, entre os dois textos (texto da palavra e texto da imagem).

Outra questão imediatamente se coloca: é ou não possível manter a identidade de cada uma das componentes, sabendo-se que, a julgar pelo trabalho prático até agora

desenvolvido, há a tendência para a palavra se diluir e se transformar numa imagem ilegível do ponto de vista literário, embora seguramente legível do ponto de vista pictórico? É neste transe e trânsito, que acontece a deriva, a qual, mais do que possibilidade de osmose, é possibilidade de transcendência ou de superação.

É também importante questionar até que ponto se pretende, ou não, o desaparecimento, a diluição total da palavra. Ou, então, optar por deixar claramente marcas da identidade da palavra, do seu sentido significante, ou, no limite, marcas de uma grafia, que o mesmo é dizer, de uma gestualidade com sinal ou signo dentro.

Uma outra questão surge desde logo: é o apurar se, através deste projecto em concreto, é possível, ou não, banir as fronteiras entre o desenho e a pintura, tendo em conta que o trabalho vive significativamente do desenho. Entre o desenho e a pintura, ou entre a palavra e a imagem, há fronteiras? Está em causa, uma vez mais, saber onde acaba o desenho e começa a pintura. E, nessa fronteira, ou território híbrido, o princípio de que o desenho aparentemente melhor se adequa à palavra e à sua especulação sónica e gráfica, enquanto que o princípio da pintura, que no desenho já o é, corresponderá à sua implementação ou desenvolvimento expressivo.

A opção feita por este assunto de investigação (relação entre palavra e imagem) reside no facto destas duas linguagens integrarem o campo de acção e desenvolvimento que se tem seguido noutros trabalhos anteriores.

Numa outra dimensão, tanto o exercício destas linguagens como as suas consequências, e, fundamentalmente, a importância que podem ter na denúncia e alerta dos grandes dramas que afectam a nossa sociedade, são questões que se considera do maior interesse, sendo que este interesse não é explícito ou sistemático de uma estratégia deliberada de que a pintura seja susceptível de organizar-se em reportórios e narrativas associados a um processo e memória.

Além, naturalmente, do gosto, e talvez até da paixão por estas duas expressões – escrita e imagem – surge, com frequência, a necessidade de reflectir sobre as semelhanças e as diferenças entre o que é mais do desenho ou é mais da pintura. No entanto, e apesar de tudo, trata-se mais de avaliar o elo de ligação entre a palavra e a imagem do que eventualmente as diferenças.

No caso da palavra, esta pode ser utilizada como elemento estético no interior do suporte. Tudo depende da forma, do lugar e da cor que se empregam na escrita. Esta ganha força, forma e, nalguns casos, até volumes que proporcionam a transformação quase imediata numa imagem. Muitas vezes, colocando-a lado a lado com uma imagem construída apenas de traços, linhas e cores, quase não se notando a diferença entre elas.

É evidente que há situações onde a força da palavra constitui o plano central do trabalho e, daí, muitas vezes, ser empregue isoladamente. Nestes casos, há uma explícita vontade de fazer respirar convenientemente a palavra, de forma a que ela conquiste o seu próprio espaço.

O texto de Saramago dá, logo por si, um forte contributo para a concepção de imagens nascidas no preciso momento da leitura. Na grande maioria dos casos, as imagens absorvidas são de tal forma profundas e alicerçadas em grandes sentimentos e emoções que são, conseqüentemente, difíceis de desaparecer. Pelo contrário, muitas vezes sobrevivem e até se desenvolvem na memória e no pensamento do seu leitor. Como a nitidez da palavra empregue é tão intensa e, automaticamente, cria meios e formas de o visualizar, dá-se frequentemente o caso de, nas primeiras abordagens, surgirem textos e imagens imediatamente juntos, isto é, numa primeira leitura os textos são metamorfoseados com imagens retiradas, à priori, de personagens e episódios integrantes nas narrativas.

O texto literário de Saramago vem reforçar a ideia, aliás, já vulgarmente aplicada por muitos artistas plásticos, que a palavra - o texto, o poema, o romance, o conto, o ensaio - poderá ser fonte de inspiração de muitos artistas.

Também aqui a história é bastante reveladora nessa parte. Cingindo-nos ao caso de Portugal, basta-nos apenas referir, por exemplo, artistas como Paula Rego, Júlio Pomar, Graça Morais, Jorge Pinheiro, que foram “beber” aos textos e à poesia de autores como Eça de Queirós, Camilo, Sofia de Mello Breiner, José Saramago, António Lobo Antunes e Eugénio de Andrade.

Tanto os artistas citados como muitos outros utilizaram, nas mais diferentes formas, a palavra recolhida em obras dos autores referidos. E fizeram-no sobretudo de duas formas: seguindo fielmente o texto, produzindo as respectivas ilustrações ou, o que

tem sido mais frequente, interpretando-o e construindo, assim, uma complementaridade ao trabalho literário.¹

Este projecto de investigação tem, pois, como ponto de partida, a leitura dos já cinco citados textos de José Saramago e, a partir daí, o desenvolvimento de todo um processo operativo que implicou várias análises e relações.

A nível da escrita saramaguiana, e, particularmente, sobre as obras escolhidas, foi um fascínio, talvez até uma aventura ler essa ficção, onde cada capítulo, cada página, cada frase convida à reflexão, à assumida transcendência, questionando, inquietando e seduzindo.

Saramago aborda, entre muitos outros temas, a origem da vida, a religião, as desigualdades sociais, as injustiças e a morte, questões igualmente tratadas por outros grandes nomes da literatura como Albert Camus, Jorge Luís Borges e Frank Kafka, entre outros. Temas estes que o projecto de investigação pretende prolongar nas suas dimensões visual e pictórica.

Tentando manter a maior coerência possível com a linguagem pictórica que se enquadra no Expressionismo, particularmente entre o Expressionismo Figurativo e o Abstracto, criou-se um trabalho constituído por imagens/formas que se enquadram, ou pretendem enquadrar-se, numa interpretação/reinvenção dos textos de Saramago, recorrendo aos mais variados suportes, como tela, madeira, ferro, bronze, gesso e papel, arame e cola.

Esta concepção, que resulta de uma opção pessoal, decidirá, afinal, acerca da efectiva estratégia operada na pintura, a que o processo do pensar e do fazer a pintura explicita o objecto pictural proposto.

Na procura da identificação do tema, as palavras-chave que ressaltam imediatamente são: morte, ruína, corpo, destruição, poder, violência, sonho, e vida. Neste sentido, desenvolveu-se plasticamente estas mesmas palavras-chave, recorrendo aos mais variados suportes, nomeadamente recuperados, numa perspectiva da sua reutilização. Durante a execução deste projecto, existiu uma atenção redobrada para os mais distintos lugares e objectos públicos, designadamente para os contentores do lixo

¹ São exemplos: Paula Rego a partir, por exemplo, de “O crime do padre Amaro” de Eça de Queirós; Júlio Resende a partir textos de Sofia M. Breyner e Vergílio Ferreira; Jorge Pinheiro a partir de Eugénio de Andrade e Graça Morais a partir de José Saramago.

onde se encontraram alguns dos suportes que originaram a concepção e realização da grande maioria das peças criadas em torno desta investigação.

Este texto de relatório pretende, por isso, dar sistematicidade à investigação produzida em Pintura, e com Pintura, onde as dimensões autobiográfica e auto-representacional não podem deixar de estar presentes. Em reiterada afirmação de um propósito – o da investigação em pintura com criação pictural dentro.

Deste modo, e para se cumprir a investigação, este texto estrutura-se em seis partes:

- na 1ª parte, deseja-se fundamentalmente explicitar o porquê da opção pelo tema, ou seja, a razão da escolha da possibilidade de fusão ente a imagem e a escrita;
- na 2ª parte, o objectivo é o de mencionar a natureza do projecto, reflectindo sobre o universo saramaguiano a partir de cinco obras, analisando e reflectindo sobre se existem ou não fronteiras entre o desenho e a pintura, além de uma abordagem sobre aproximações e influências de alguns artistas, designadamente Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Jean- Michel Basquiat, entre outros;
- na 3ª parte, no capítulo da metodologia, reporto-me a identificar o processo de construção/desconstrução da palavra escrita e da fusão desta com a imagem;
- na 4ª parte, é elaborado todo um processo que narra o percurso das obras concebidas especificamente para esta investigação;
- na 5ª parte, são as considerações finais, designadamente, a razão pela qual me interessam, principalmente, o conceito e a mensagem das obras, defendendo a necessidade do trabalho artístico como meio e processo que contribua para a mudança dos grandes dramas e males que afectam a humanidade;
- na 6ª parte, é mencionada a bibliografia de todas as obras consultadas para o exercício da investigação.

2 - Objecto de estudo

a) Natureza do projecto

Este projecto de trabalho tem como base os cinco textos literários de Saramago, projectados e desenvolvidos em suportes outros, os que se adequam ao exercício da narrativa das artes plásticas, sejam eles suportes bi ou tridimensionais, convencionais, ou não. São suportes que significam um esforço de reutilização para um projecto pictórico que consubstancia o universo saramaguiano, como pretexto para se induzir a possibilidade de potenciar a transmutação pictórica da palavra (e, consequentemente, do texto, na imagem que a relação entre o desenho e a pintura organiza). Nesse projecto, a ideia do processo é uma questão permanente, vital, e que redundando em organizada consistência de um caminho, de uma opção.

O trabalho mais prático que integra esta investigação corresponde a uma incursão às principais questões, colaterais ao discurso estético em si-mesmo, e que não deixam de afectar a humanidade, como a violência e a guerra, as desigualdades e as injustiças sociais.

Por outro lado, o trabalho pretende reportar-se à ideia ou presença do excesso. Mas, acima de tudo – e esse é o grande objectivo – pretende-se que as pinturas/desenhos e escultura que integram este projecto sejam encaradas, para além de objectos plásticos e de objectos que corporizam um processo - que é de criação e também de investigação artísticas - e possam ser entendidos como utensílios para um alargado questionamento.

Pretende-se, com cada um destes trabalhos, independentemente do sentido da sua coerência de totalidade, interrogar, proporcionar uma dúvida, suscitar uma reflexão, inquietar e agitar e, sobretudo, resgatar alguma análise e meditação em torno de questões que, sendo estéticas, decorrem também de um auto posicionamento social e político. Mas esta é, ou será, uma outra decorrência.

A questão central deste projecto, como já se mencionou, incide na tentativa de conseguir a fusão entre a palavra escrita e a imagem. Neste contexto, optou-se por procurar e desenvolver percursos construídos a partir de uma linguagem encontrada nos cinco textos/livros de José Saramago.

Foram sublinhados pontos-chave em cada um dos livros como, por exemplo, e apenas para citar um, o caso do tema da morte, frequentemente abordado pelo nosso Nobel da Literatura e, a partir daí, desenvolveu-se todo um processo criativo onde os protagonistas saíram dos livros e deram corpo a desenhos, pinturas e esculturas.

O passo seguinte, foi introduzir nos personagens e nos temas fortes do escritor algumas ideias escritas, utilizando, naturalmente, a palavra.

Depois, procedeu-se à realização de um intenso trabalho até encontrar possíveis soluções esteticamente satisfatórias que permitiram que a palavra escrita (leiam-se, ideias fortes contempladas nos textos de Saramago) se transformasse, ela própria, em imagem.

A estratégia aceite e desenvolvida neste projecto aponta para a adopção de uma linguagem assente no modelo organizativo da narrativa e discurso plásticos. É a opção pela linguagem da construção / desconstrução subjacente ao conjunto de trabalhos, e que passa por uma reiteração de processos criativos onde a violência, e a sua consciência, se dá a ver, em conceito e expressão.

Nalguns trabalhos, os materiais e os suportes muitas vezes utilizados são os meios possíveis, mas sempre necessários, para um reforço dessa abordagem de linguagens, que assentam em cenários literários, que perduram no subconsciente.

Trata-se, na maioria dos casos, de suportes gastos, consumidos pelo tempo e por uma sociedade que renova frequentemente os objectos, e que são absolutamente colocados ao abandono. São, apesar de tudo - gastos e até estragados - sensíveis a novas formas e a novas utilizações.

O desafio para qualquer criador parece incidir particularmente aí, passando pelo enamoramento com o objecto em causa, isto é, a sua aceitação enquanto suporte que se adequa a uma função outra, mas que não deixa de implicar uma consequente reutilização, concedendo-lhe um novo caminho a percorrer. Há, por assim dizer, uma nova vida para o objecto, para além daquela que já possuiu.

Pretende-se, assim, contribuir para essa mesma reutilização, acrescentando ou tentando acrescentar, através desta, uma nova função artística, provando e demonstrando que um objecto, à priori rejeitado pela sociedade de consumo, pode vir a ser um objecto reassumido pela mesma sociedade.

Esse processo de reutilização acontece normalmente de duas formas distintas:

A primeira, a mais espontânea, intuitiva, surge mentalmente no momento exacto em que se encontram os materiais. A procura faz-se, habitualmente, nos contentores do lixo, nas ruas ou nos becos da cidade. Quando se encontra o material há, por vezes, uma espécie de enamoramento onde, de imediato, parece surgir uma ou várias perspectivas. Na maioria dos casos, logo que se encontra o suporte é praticamente imaginado o seu destino e a sua forma.

Na segunda fase, e já no interior do ateliê, com o suporte em cima da mesa, inicia-se o processo de execução. É a partir daí que se incorpora aquele suporte no contexto da mensagem literária que se pretende, naquele momento, utilizar. Faz-se, então, o reaproveitamento do ou dos materiais adoptados, tendo em conta a forma que eles oferecem. Nesse período procura-se também empregar as mensagens fortes do texto, escrevendo, em alguns casos, algumas palavras – chave como expressões utilizadas por Saramago ou alguns nomes dos seus personagens, desenhando-os e pintando-os, tentando provocar a junção, a fusão entre essas mesmas linguagens.

Durante todo este processo procura-se, fundamentalmente, captar e imprimir no trabalho a força, a emoção, o gesto e o movimento as palavras e a “vida” anterior que aqueles materiais tiveram e têm, o que contribui fortemente para afirmar a natureza do projecto.

b) Abordagem contextual

Tentar desenvolver e, porventura, dar resposta a todas as questões, inquietações e interrogações que habitam o nosso principal assunto de investigação – fusão da palavra e da imagem - é e têm sido o enfoque deste projecto.

Dizem os teóricos, ao longo de toda a história, que a literatura e as artes tiveram e estão sempre de mãos dadas. A fazer fé nessa proveniência, conclui-se que a sensibilidade e, naturalmente, o talento e o “dom” que serão evidentes, são também os factores comuns a estes dois tipos de criadores.

A inspiração nos mais variados temas e assuntos, desde a paz, o amor, a guerra, a violência e, principalmente, as questões que inquietam o ser quotidiano, estão ou servem de musa, quer ao escritor quer ao artista.

Neste âmbito, e tendo-se plena consciência da retaguarda que alicerça a “união” da literatura e das artes, considera-se que, do ponto de vista prático, é possível sugerir, provocar e construir uma relação, um diálogo permanente, contínuo, entre a palavra e a imagem. Ao trabalhar de forma exaustiva mas, simultaneamente, pensada e reflectida é, simultaneamente, possível transformar uma palavra numa imagem. É um exercício, um processo, por vezes difícil e doloroso, mas que, após aturado trabalho, permite chegar à desejada fusão.

c) Opções processuais

O modo de agir de todo o processo que deu origem a este trabalho de tese está, por um lado, na interpretação / reinvenção das cinco obras já citadas de José Saramago, e, por outro lado, está, igualmente, assente nas grandes preocupações que, quer como cidadão quer, neste caso particular, como artista e mestrando, o autor da tese possui.

José Saramago, com a fórmula que sabiamente só ele a tinha, explicitava, com genialidade e talento, as injustiças, desumanidades e confrontos que afectavam (e afectam) a sociedade em que se vive. A partir dessa sensibilidade, às vezes quase mágica de Saramago, o processo de reflexão inicia-se, prolongando-se, quer no momento do achamento do suporte a utilizar, quer, posteriormente, no sossego do ateliê, onde a concepção é ditada pelas “leis” da espontaneidade e da liberdade do gesto.

De um modo geral, sabe-se que a espontaneidade e a liberdade do gesto, a escolha e o manuseamento da cor são factores imprescindíveis do exercício de uma boa prática pictórica. Neste caso particular, estas questões assumem uma importância fundamental uma vez que a criatividade está ou pretende estar no centro do projecto.

Estes factores, já de si importantes, reforçam a sua posição em conexão com os textos e temas trabalhados por Saramago. Todos estes temas, originários da literatura de Saramago, e que a pintura agora em sede de investigação pretende recentrar, parecem ser temas preocupantes, mas simultaneamente indesejados, pois, de uma forma geral (e há excepções, naturalmente), a maioria das pessoas prefere que a designada obra de arte, aquela que está pendurada na parede da sua sala de jantar, contenha outros temas, porventura suaves ou não questionadores. Mas esta é uma outra realidade que não é pertinente no contexto desta tese de investigação.

Uma das funções prioritárias do objecto de arte deverá ser o de interagir com o espectador, proporcionando-lhe um diálogo persistente e activo de reflexão. Esta convicção deseja demonstrar-se, através desta tese, na aceitação do princípio de que é possível participar num processo que envolva o observador a reagir e a pensar os objectos e os seus sentidos. Sendo um dos desafios que se colocam a toda a arte e aos artistas em geral, permitiria, no limite, pensar a arte como despertador de causas. E, se assim é, ou parece ser, que desafio é expectável esperar da importância da palavra de Saramago na pintura, justamente onde, pela via do gesto, a palavra é, desde logo, entendida como gesto para uma imagem.

Existe a consciência de que, independentemente do gosto e da recepção, a arte - e a pintura em especial - não é consensual, ou não é partilhada, de igual modo, por um mesmo universo social e cultural. Toda a arte é o resultado de acontecimentos e de desígnios. E, se é possível ser do âmbito e do contexto do espectador a função da arte, a mesma pode restringir-se, de um modo mais discreto e recatado, no âmbito de grupos reduzidos ou, no limite, no âmbito apenas do objecto que sustém a narrativa plástica e onde ela é, no fundo, perene de programa e de reportório, enquanto anunciação de um mundo novo.

Como já foi referido, importa que na base de toda esta investigação estejam temas nada acessíveis ao designado “gosto” da maioria das pessoas, muitos deles até, provavelmente, considerados impróprios e indelicados para serem abordados em forma de designadas obras de arte. Neste sentido, não será demais trazer a questão à discussão, contribuindo para a reflexão sobre possíveis questões que incomodem quando são tratadas e abordadas como temas de trabalho artístico.

Importa saber até que ponto a obra de arte é, ou deve ser, uma crítica à vida ou, como diz, Arnold Hauser, em “Teorias da Arte“, ”uma tentativa para a libertar da sua irregularidade, torná-la mais coerente e inequívoca, se não mais perfeita”.

No entanto, como diz Kandinsky², “A obra de arte é constituída por dois elementos: o elemento interior e o elemento exterior. O primeiro, isoladamente, é a emoção da alma do artista. Esta emoção possui a capacidade de suscitar uma emoção

² Em “A gramática da Criação” de Kandinsky, Wassily, Lisboa, 2008 (1970), Edições 70.

essencialmente análoga na alma do espectador”, o que logicamente poderá perturbar quem a observa.³

Atendendo à importância da emoção e do sentimento no exercício do trabalho que o artista se propõe realizar, e a juntar, também, a liberdade que se considera ser um factor imprescindível para o desenvolvimento da própria criatividade, coloca-se a seguinte questão: deverá o artista ficar de braços cruzados sobre estas matérias? Entende-se que não.

Sabemos que, numa dimensão política e social, as desigualdades, a miséria, a morte e outras realidades estão bem presentes no quotidiano de todos. Mas é evidente que essa linha de actuação do artista terá o seu risco e as suas consequências, como, aliás, nos refere Laurence Bardin, designadamente quando aborda o jogo das hipóteses na análise de comunicações de massas ou, mesmo, na análise temática ou até lexical.⁴ Com os seus instrumentos metodológicos, usando técnicas múltiplas e diversificadas, a análise de conteúdo pode ajudar a “desocultar” mensagens⁵, papel que o artista, por vezes, assume, ao tornar clara a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objectivas (que continuam a ser as do domínio da ideologia dominante). E, assim, a arte pode surgir como o objectivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo, em que o artista pode e deve ter um papel relevante no questionamento, alerta e denúncia dos principais problemas da sociedade.

A arte pode sugerir e ajudar a olhar de forma diferente a realidade que nos envolve. É o que se passa com diversos temas sociais, ideológicos e espirituais, que Saramago trata em várias obras, onde as grandes questões da humanidade são equacionadas.

A morte, o suicídio, a dor, a perda, a guerra são temas que, reza a história de arte, fascinaram um significativo número de criadores. Pablo Picasso, Ribera, Goya foram alguns que transportaram para as suas obras as emoções que sentiam ao ver o seu

³ Neste sentido, continua Kandinsky “Durante todo o tempo em que a alma está ligada ao corpo, ela não pode normalmente entrar em vibração senão por intermédio do sentimento. Esta é, portanto, a ponte que conduz do imaterial ao material (o artista) e do material ao imaterial (o espectador). Emoção – sentimento – obra – sentimento – emoção”

⁴ Bardin, Laurence em “Análise de conteúdo”, (2011), edições 70, Lisboa

⁵ “O maior interesse deste instrumento poliforme e polifuncional que é a análise de conteúdo reside – para além das suas funções heurísticas e verificativas – no constrangimento por ela imposto de alongar o tempo de latência entre as intuições ou hipóteses de partida e as interpretações definitivas. Ao desempenharem o papel de “técnicas de ruptura” face à intuição aleatória e fácil, os processos de análise de conteúdo obrigam à observação de um intervalo de tempo entre o estímulo – mensagem e a reacção interpretativa.” – Laurence Bardin - obra citada, pág. 11.

país em guerra ou quando perdiam amigos ou familiares. Por exemplo, escreve Henry Gidel, “Picasso, deu-se ao trabalho, para melhor “representar” a morte, de se deslocar à morgue de um hospital onde observou vários cadáveres. Dessas visitas, resultaram algumas obras “negras” como, por exemplo “A defunta” (pag. 11).⁶

Em “Teorias da Arte”, Arnold Hauser (pág. 101)⁷ defende que “nenhuma obra de arte é inteiramente negativa na sua relação com a realidade”. Considera, por outro lado, que “no artista, mesmo a rejeição mais violenta do mundo acompanha uma obsessão de tudo o que é real, vivo e respira; e a arte é, num sentido, o resultado desta atitude ambivalente. Uma obra de arte nunca é a expressão de um estado de alma meramente contemplativo; é sempre uma resposta a um desafio”.

Mas o artista ao abordar e trabalhar estes temas estará a denunciar o que, na prática, acha que está mal e que é injusto. Ou, como também se pode questionar, será que, através da concepção do seu trabalho, está a executar um mero exercício de vingança por se considerar, provavelmente, um incompreendido?⁸

Esta problemática poderá levar à reflexão e discussão sobre uma outra que se prende com a arte como representação, como descrição das emoções. Segundo Noel Carroll, (pág. 77) “ para este tipo de teoria o que define a arte é o facto de a sua principal preocupação ser a expressão ou a comunicação de sentimentos. Na arte, há um estado emocional que é exteriorizado, que é trazido à superfície e transmitido aos espectadores, leitores e ouvintes”⁹.

Quando se opta por um tema e pelo suporte a trabalhar está-se a procurar o melhor meio de transmitir a emoção que se sente. “Mas como se explica esta noção de transmissão de uma emoção? “, interroga o autor citado.¹⁰

⁶ Gidel, Henry, em “Picasso” (pág.95), 2007, publicações Europa / América.

⁷ Hauser, Arnold, em “ Teorias da arte”, Lisboa, editorial Presença, 1988

⁸ Arnold Hauser, na obra já citada, acrescenta “frequentemente, a arte não é mais do que um meio de vingança ou de uma compensação para uma injustiça sofrida pelo artista. Se há compaixão ou piedade nele, é principalmente um resultado da sua ansiedade e do seu sentimento de culpa pela destruição de um mundo que ele concebe como uma espécie de mãe, e envolve símbolos maternos. A identificação da mãe com a natureza é provavelmente tão antiga como a humanidade, e a sua explicação é evidente. A expressão se um sentimento de culpa em arte, confuso, é uma descoberta da psicanálise, e o elemento de culpa no que respeita à mãe, na relação do artista com a natureza, constitui uma contribuição notável da teoria de destruição-restituição ”(pág 103).

⁹ Carroll, Noel, em “Filosofia da arte”, 1999, Lisboa, edições Texto & Grafia.

¹⁰ Noel Carrol, na obra citada, a seguir explica: “O conceito de transferência é essencial à ideia de transmissão. Transmitir algo é transferi-lo. Mas o que transfere uma obra de arte? Segundo a teoria expressionista, o que se transmite é uma emoção. Um artista olha para uma paisagem e sente-se triste. Desenha então a paisagem de modo a que o observador experimente esse mesmo sentimento de tristeza. Neste caso, dizer que “o artista exprime a sua tristeza” é dizer que ele possui um sentimento de tristeza que transmite ao seu público, ou o provoca nele, ao desenhar de uma determinada maneira”.

Carrol realça, mesmo, a existência de uma arte que não é representacional, “uma arte que nada imita, que nada representa e que não versa sobre coisa alguma. Contudo, apesar de muita arte não ser representacional, há muita outra arte que o é. Consequentemente, embora muita arte não seja representacional – refutando assim as teorias representacionistas da arte – porque grande parte dela o é, ainda precisamos de uma teoria da representação” (pág. 47).

3) Fronteiras e intersecções entre o desenho e a pintura

O desenho e a pintura ocupam, ao longo dos séculos, um território quase comum, não dando lugar, por vezes, a separações ou fronteiras entre as duas técnicas. Importa saber se há ou não fronteiras entre o desenho e a pintura. Esta é, aliás, uma questão que frequentemente se coloca, quando, no ateliê, perante aquilo que se faz, ou, então, diante de uma imagem que corresponda a uma obra de Picasso, Basquiat, Miró, Dubuffet, Penck. O mesmo se passa quando se visita um museu ou uma galeria e se defronta com trabalhos de Paula Rego, Júlio Pomar, Julião Sarmento, Júlio Resende, Nadir Afonso, Graça Morais, Ângelo de Sousa, Pedro Proença ou Jorge Pinheiro.



Basquiat – Baby boom, 1982
Acrílico, pastel e colagens sobre tela



Dubuffet – Site avec 3 personnages
Acrílico sobre papel sobre tela

Mas, afinal, onde termina o desenho e começa pintura e vice-versa? É, na realidade, uma dúvida que persiste e que irá continuar a sobreviver nas nossas mentes, dada a problemática da distinção entre as duas expressões.

Não tendo pretensões a mais, pretende-se apenas estimular a reflexão e a investigação sobre o que é, na prática, um desenho e uma pintura.

Num qualquer dicionário, a palavra pintura corresponde a “acto ou efeito de pintura, de cobrir de tinta uma superfície. Arte e técnica de se exprimir através da aplicação de tinta sobre uma superfície, representando, esteticamente, seres, figuras ou formas abstractas”.

Quanto ao desenho, em geral, considera-se que é a “representação das coisas e dos seres, ou até mesmo das ideias, por meio de linhas e de manchas, a lápis, a tinta, etc”.

De acordo com Ralph Mayer, (in Dictionary of Art Terms and Techniques, 1969) e citado por Ana Rodrigues (2000, 23), “o acto de desenhar é entendido como “o delinear de formas e volumes numa superfície. Pode ser mais elaborado quando se faz uso de cor, realces de luz e sombra. Desenhar é uma das artes maiores e uma técnica, mas também serve de base a todas as representações pictóricas e de fase preliminar em grande parte da pintura, da escultura e da arquitectura. Embora sendo uma parte integral da maioria das pinturas, o desenho distingue-se destas [...] pela predominância do elemento delinear [...] “. ¹¹

Contudo, estas definições não são assim tão lineares. Há diversos criadores que se referem a este tema como uma área dúbia. São os casos, entre outros, de Júlio Resende, Graça Morais e Nadir Afonso, que manifestam alguma dificuldade em distinguir as duas expressões, sendo também para eles uma questão que se lhes põe diariamente. Mas, seja como for, todos estes, e provavelmente muitos outros, garantem que o desenho está na base de todo o seu trabalho de pintura. Graça Morais, em entrevista ao JN/Novembro 2007, diz mesmo “a minha pintura vive muito do desenho”.

Há, na prática, uma grande incerteza na distinção entre as duas técnicas, uma vez que, se, antes, o desenho a preto e branco, a crayon ou a lápis, definia, logo por si, o desenho, hoje, a situação é bem diferente, dado que se desenha com qualquer tipo de material, nomeadamente o pincel. Essa diversidade de técnicas e materiais empregues na área do desenho origina uma grande confusão que, simultaneamente, contribui para o aparente derrube das barreiras entre o desenho e a pintura.

Hoje em dia, muitos são os pintores que executam, aparentemente, obras de desenho com pincel e tintas que, naturalmente, agravam a dita confusão. Há mesmo um conjunto considerável de artistas, classificados de pintores, que utilizam constantemente o desenho nas suas telas, tornando-se, aliás, na maioria dos casos, a presença mais visível.

¹¹ Ralph Mayer, (in Dictionary of Art Terms and Techniques, 1969) e citado por Ana Rodrigues (2000), em “O desenho. Ordem do pensamento arquitectónico”, Lisboa, editorial Estampa. Neste caso, dizer que “o artista exprime a sua tristeza” é dizer que ele possui um sentimento de tristeza que transmite ao seu público, ou o provoca nele, ao desenhar de uma determinada maneira”.

Um dos casos portugueses mais esclarecedores desta questão é o de Júlio Resende. Na sua pintura o desenho é bem visível, tornando-se num habitante frequente em muitas das suas telas. Eduardo Paz Barroso, em “Júlio Resende e a pintura”, edição da Cordeiros Galeria (2007) refere-se à proximidade do desenho e da pintura, especificamente nas séries que o mestre consagrou a Cabo Verde e Goa.

Barroso diz, então, “Cabo Verde e Goa são latitudes geográficas que correspondem a outras paragens dignas de registo no itinerário do artista. Inscrevem-se em séries criadas nos anos 90 e a partir de 2000, que ampliam a consciência pessoalíssima do desenho como instrumento de compreensão e de organização do pensamento visual. A surpresa, o fascínio, o lado encantatório das coisas simples, são factores decisivos para se entenderem as manchas distendidas, as cores espreiadas, o movimento suave que transforma os espaços em função de uma apropriação visual da realidade, com os seus exotismos e o seu carácter etnográfico”¹².

Paz Barroso, referindo-se ainda à obra de Resende, acrescenta: “Neste novo mundo, a gestualidade e o desenho, a inconfundível delimitação da cor e um vocabulário límpido associam pedaços de vida avulsas a essa outra vida, rarefeita em cada pincelada”¹³.

É em palavras como “delimitação da cor”, de que fala Eduardo Paz Barroso, que se poderá reflectir um pouco mais sobre onde “termina” o desenho e “começa” a pintura, ou seja, até onde vai, concretamente, um desenho e uma pintura.

Pode-se, (mantendo-se a expressão desenho) naturalmente, utilizar a cor num desenho. Agora importa saber se, a partir da altura em que se utiliza, por exemplo, a água, e se lhe adiciona tinta, pode-se continuar a chamar de desenho, ou, por outro lado, a fronteira quebra-se e passa-se imediatamente a designar por pintura.

Há ou não fronteiras entre o desenho e a pintura? E quando o lápis, o grafite é substituído pelo pincel e pela tinta e se “desenha” com o pincel? É desenho ou pintura?

Pensando, por exemplo, numa obra que toda a gente conhece, o célebre “Guernica” de Pablo Picasso¹⁴ é, na verdade – pergunta-se – desenho ou pintura?

¹² Eduardo Paz Barroso, em “Júlio Resende e a pintura”, edição da Cordeiros Galeria (2007)

¹³ Idem

¹⁴ Célebre quadro de Picasso que se encontra no Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid, Espanha.

Não se pode ignorar que, de numa maneira geral, tal obra é tratada e considerada como pintura, não obstante viver intensamente do traço, do carvão, da forma e da força dos personagens.

Mas a história da arte proporciona-nos, nesse capítulo, muitas dúvidas e são muitas as obras de autores conhecidos que se situam na tangente dessa fronteira. São exemplo, entre outras, obras de Julião Sarmento, Júlio Pomar, Ângelo de Sousa, Graça Morais ou Pedro Proença.

Um dos exemplos desta dúbia fronteira é o trabalho “Noites brancas” (técnica mista sobre papel) de Julião Sarmento, onde as duas principais figuras são desenhadas a pincel com tinta preta. Apesar de o suporte conter, num ou noutro lugar, pintura, pode-se considerar esta obra, desenho ou pintura?

Mas Sarmento é um dos artistas portugueses que mais questões suscitam quanto à verdadeira identidade da técnica utilizada. A obra “Sem fôlego” (técnica mista sobre papel, 1985), onde o suporte surge significativamente coberto de pintura, os corpos mantêm nítidos os traços do desenho. A questão permanece, convidando à reflexão quanto à sua categorização: pintura ou desenho?

Actualmente, torna-se cada vez mais difícil apurar se é uma ou outra técnica, dado que os artistas, de uma maneira geral, expressam-se, simultaneamente, através do desenho e da pintura. O traço, hoje, é, muitas vezes, substituído por uma mancha de cor, ela própria limitando a forma e dando-lhe um contorno de desenho. Nessa perspectiva, e para se citar apenas criadores nacionais, menciona-se Júlio Resende¹⁵, Lima de Freitas,¹⁶ Paula Tavares¹⁷, Mário Bismarck¹⁸ e Emílio Remelhe¹⁹.

¹⁵ Júlio Resende no quadro “Apenas pintura”

¹⁶ Lima de Freitas em “Mulher fatal”

¹⁷ Paula Tavares em “Desenhos de instrução para super mulheres”

¹⁸ Mário Bismarck em “Butades”

¹⁹ Emílio Remelhe em Glass`up by er 5

Referências: aproximações e influências

A história da pintura mostra-nos, ao longo dos tempos, que são muitos os artistas que desenvolveram o tema abordado neste projecto de tese, utilizando a palavra como ponto central do trabalho e como portadora de uma ou mais mensagens. Cy Twombly é, indiscutivelmente, um desses artistas que aplicou a palavra (isolada ou em conjunto) nas suas grandes telas. Basquiat também seguiu essa linha.

Em Portugal, vários são os criadores que também chamaram a si essa linguagem. São os casos de António Sena, Eurico Gonçalves e Emerenciano que, maioritariamente, utilizam a caligrafia/palavra como matéria principal nas suas obras.

Por outro lado, o denominador mais comum, e que faz aproximar as duas linguagens, é o da liberdade, ou a ideia da necessidade do gesto livre, como sendo absolutamente indispensável à teoria e à prática, tanto de uma literatura como de uma pintura.

No que concerne ao gesto, pode colocar-se a questão de saber qual a determinação possível, pensando-se que não existe gesto sem sistema, isto é, gesto sem emoção e gesto sem razão. O artista mais não faz do que passar para o suporte as suas emoções, sentimentos e fraquezas, transmitindo o que lhe vai na alma.

O gesto e a espontaneidade são, desta forma, os veículos de transmissão utilizados pelo criador que, naturalmente, extravasa os seus pensamentos. O gesto é a primeira linguagem, o primeiro recurso a que o artista se agarra para poder transmitir com os outros. Há, assim, uma razão mais do que evidente para o gesto se tornar numa realidade.

Quanto à imagem, é importante tentar saber, antes de mais, se a imagem – que se liberta a partir da leitura de Saramago - é passível de sobreviver, ou de conviver, em assumida estratégia de dissipação, ou de fusão, ou de desconstrução, considerando, no entanto, que é importante continuar a investigar o que une e o que eventualmente distingue a palavra da imagem.

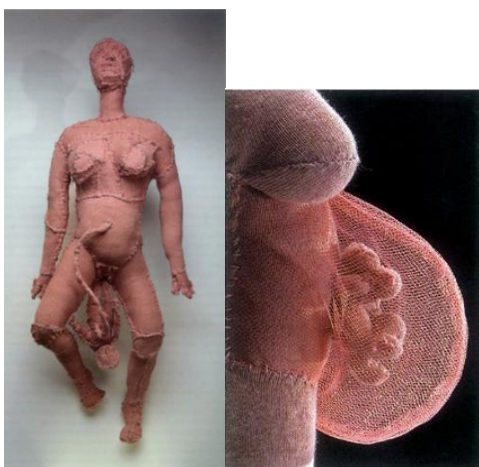
A palavra, a caligrafia, é uma presença aliada e constante na pintura e, neste caso particular, nesta investigação. O tema em si sugere, naturalmente, a existência e a

obsessão pela palavra, tanto como simples meio de comunicação quer como, posteriormente, mensagem propriamente dita.

A palavra existe, sobrevive por si só, ou ainda aliada à imagem, e consegue impor-se em qualquer suporte, do convencional ao mais marginal possível.

De facto, a palavra é, na realidade, uma presença constante neste trabalho de investigação. Há uma preocupação notória, evidente, quer pela força da imagem ou pela força da palavra, de produzir uma mensagem de denúncia, de inquietação, de preocupação. Por outro lado, a palavra é também empregue, como referência central, como pretexto de evocação e até de homenagem a artistas com os quais se tem assumidamente afinidades e influências.

Com regularidade, e, por vezes, até de forma sistemática, aparecem alusões, inicialmente claras, e posteriormente discretas, a artistas plásticos, como Jean Dubuffet, Pablo Picasso e Jean-Michel Basquiat e também, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Cy Twombly, Miró, Louise Bourgeois, Willem de Kooning, Georg Baselitz, Art Penck, Keit Haring, Marlene Dumas e aos portugueses Joaquim Rodrigo e António Sena.



Louise Bourgeois – The reticent child;
Do not abandon me
Tecido e arame



António Sena - Acrílico sobre tela

Mas, mais do que o traço e a importância do desenho na pintura, o autor deste trabalho sente-se próximo de muitos dos artistas acima referidos. E essa aproximação acontece em duas vertentes específicas: temas e técnicas.

Assume-se uma relação de proximidade com Picasso, Dubuffet, Basquiat, Beuys e Bourgeois. Essa relação, nestes pintores concretos, surge na escolha dos temas e

também – caso de Basquiat, Beuys e Bourgeois – na espontaneidade e na escolha dos mesmos materiais trabalhados, com o recurso à reutilização de materiais encontrados.

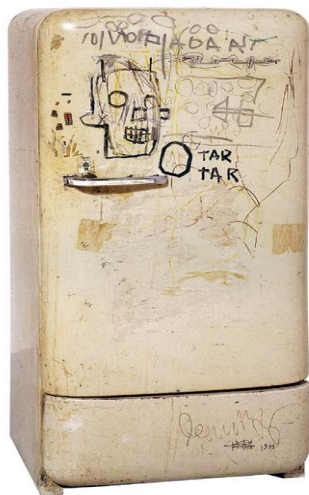


Willem de Kooning – *Acrílico sobre tela*

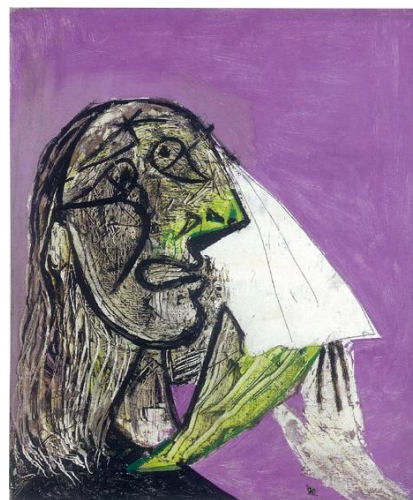
Na sequência da base central deste trabalho, que se relaciona com a interpretação aos textos de José Saramago, foi-se, naturalmente, tocado por alguns destes artistas como Picasso, Dubuffet, Basquiat ou Beuys.

Sabe-se que temas como a morte, a guerra, a violência e a opressão foram fontes inesgotáveis para, entre outros, Picasso e Basquiat que os elegeram como ponto fulcral para a concepção de desenhos e de telas.

Se, por um lado, o autor se sente seduzido e particularmente interessado pela subtilidade do traço e pela limpeza absoluta da linha em alguns desenhos e pinturas de Picasso, também o atrai a gestualidade de Basquiat que, até à exaustão, transpõe para a tela a mensagem que deseja fazer passar.



Basquiat – Refrigerator
Acrílico, caneta feltro e colagens



Picasso – A mulher que chora
Óleo sobre tela

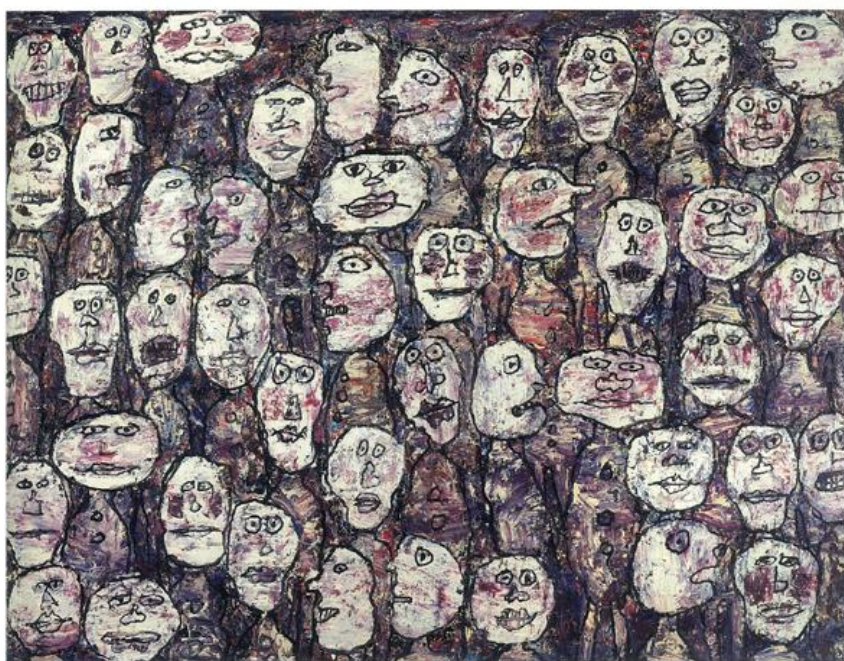
Mas, essa ligação, essa aproximação, também acontece com alguns artistas portugueses, como é o caso concreto de Joaquim Rodrigo, que, disciplinadamente, coloca no universo (o seu universo) da tela, a imagem que tem do mundo, ou com António Sena, um artista que utiliza amiudamente a escrita como expressão avassaladora do seu trabalho. Sena escreve na tela como se de uma folha, uma simples

folha de papel se tratasse, demonstrando, acima de tudo, uma grande liberdade no gesto e na atitude.

Sem minorizar a importância da pintura dos artistas referidos na própria pintura do autor, optou-se, por um lado, por aprofundar as ligações ou aproximações com três artistas, com quem, na realidade, se sente, além de uma profunda admiração, uma estreita aproximação, quer à forma de desenhar e de pintar, quer aos temas escolhidos. Refere-se, naturalmente, a Jean Dubuffet, Pablo Picasso e Jean-Michel Basquiat.

A proximidade com Jean Dubuffet

A aproximação ao artista francês Jean Dubuffet é, logo à partida, significativa, pelo facto do desenho actual, e que se insere na presente investigação, constituir uma presença forte, relevante na pintura.



Jean Dubuffet – *Acrílico sobre tela, obra onde se evidenciam as texturas*

Ora, em Dubuffet acontece precisamente o mesmo, circunstância que leva a afirmar-se que é, nesse âmbito, que incide o maior ponto comum. Essa é, pois, a maior ligação existente entre este trabalho e a maioria da obra do reconhecido artista francês.

O trabalho prático que deu origem a esta investigação, aparece, na maioria das peças, em posição de pintura total, tal como em algumas das obras de Dubuffet,

notando-se um recurso frequente a outra matéria, que não apenas a tinta, mas a outros materiais mais espessos, como o gesso, cola e vernizes.

Nas peças a que se deu o nome “Diário”, “Sol” e “Destroços”, por exemplo, a tinta passa a ter uma função equivalente a outros materiais, como a madeira, o gesso, a folha de alumínio, o arame, onde o desenho /pintura assume, indiscutivelmente, o protagonismo.

A este propósito, António Quadros Ferreira, no texto que assinou para o catálogo da exposição “Ilhas do Desejo”, realizada na galeria do Jornal de Notícias, no Porto e Diário de Notícias, em Lisboa²⁰, escreveu : “Atrever-nos-íamos a referir que, como em Dubuffet, Agostinho Santos preocupa-se, naturalmente, com o acto de pintar uma pintura total. Concomitantemente, a pintura de desenho, e o desenho de pintura, ou o gesto total em Agostinho Santos permite supor, e sustentar, o princípio de que, no fundamental, o exercício artístico consome-se numa aparente relação dialética entre o facto e o lugar. (Quadros Ferreira, 2010).

Por outro lado, referindo-se concretamente ao trabalho de Dubuffet, António Quadros Ferreira escreve que “A pintura de Dubuffet é gesto de uma acção simultaneamente pictural e gráfica: o gesto inscreve uma pintura de desenho, e um desenho para a pintura (Quadros Ferreira, 2009).

Registe-se que Jean Dubuffet foi um dos expoentes do expressionismo figurativo, autêntico contraponto ao expressionismo abstracto exportado pelos EUA, e que procurou “criar respostas independentes para a solidão existencial da Humanidade”, como se refere em “ A nova história da arte de Janson” (nona edição: 1075).

Como se sabe, a viragem no desenvolvimento artístico de Dubuffet deu-se com a descoberta, em inícios de 1940, da pintura de loucos e amadores, que o pintor coleccionou e a que chamou, Art Brut.

Ao considerar que os artistas que não passaram por um sistema de educação formal, estavam livres do superego para expressar desejos e pulsões primitivas, Dubuffet considerava que os estilos directos e não supervisionados podiam representar uma linguagem universal que todos podiam compreender e apreciar, a que ainda

²⁰ Exposições individuais, realizadas em 2010, cujo catálogo integra o texto de António Quadros Ferreira

acrescentava o conceito de que todas as coisas são igualmente sagradas porque tudo é feito da mesma matéria e com a mesma energia.

Ligação a Pablo Picasso

O artista espanhol Pablo Picasso é outra das referências significativas neste trabalho. Aliás, o autor confessa que a admiração e a influência pela sua obra não nasceu a partir daqui, mas, sim, há vários anos, logo após ter tido a oportunidade de ver in loco centenas de obras (desenhos, pinturas, esculturas e cerâmicas) deste importante e inesquecível artista.

É evidente que logo nas primeiras pesquisas feitas para a concepção da presente investigação, o nome de Picasso veio, naturalmente, à ribalta, não só pela aproximação à sua linguagem pictórica, mas também pela escolha de temas que, como já se referiu, são gratos ao autor e o sensibilizam, e quase se sentindo obrigado a tratá-los plasticamente.



Picasso – Estudo para Guernica

Picasso foi, como ninguém, um fazedor de obra com mensagem, muita dela de denúncia e de chamada de atenção, quer através do combate e intervenção que desenvolveu ao longo da sua vida, uma vez que foi, indiscutivelmente, um artista de ideais e com ideias, quer pela diversidade das suas obras.



Picasso – Guernica – *Óleo sobre tela*

Picasso, de uma forma geral, praticou e desenvolveu todas as expressões artísticas existentes até à sua época, do desenho à pintura, da escultura à gravura, da litografia à cerâmica, distinguindo-se, desde cedo, pelo talento e pela criatividade que sempre se fez notar na sua infindável obra.

Com a sua persistência, empenho, entusiasmo e trabalho, Picasso conseguiu transmitir os seus ideais, os seus princípios, através das suas criações, qualquer que fosse o material e a técnica utilizada. A linguagem picassiana dialogou, chegou ao Mundo inteiro e, quer se goste ou não, Picasso é, hoje, uma figura incontornável da arte moderna mundial. Pode-se mesmo dizer que atingiu o “topo” graças à perseverança, ao entusiasmo, à entrega absoluta ao seu trabalho. No fundo, considera-se que “subiu a pulso” na sua vida artística.

A este propósito, Edina Bernard afirma que “pintor de génio, Picasso contribuiu mais que nenhum outro para a renovação da linguagem figurativa do século XX, pela acuidade da sua visão e pelo seu inesgotável poder de invenção, aliados a um talento

caligráfico excepcional. Picasso procedeu a uma profunda análise da ambiguidade da representação” (Bernard, 2000)²¹. Em todo o seu percurso, no trajecto, nas mais diversas fases, como o Cubismo, por exemplo, onde, em “As Meninas de Avinhão”, Picasso revela as últimas pesquisas “sobre a depuração das formas e a eliminação dos pormenores descritivos e sentimentais” (idem: 37).

Mas outras fases trabalhadas e desenvolvidas por Picasso são atractivas e contribuíram para a aproximação do autor, nomeadamente aquelas onde desenha e pinta quase como pensa, denotando o seu trabalho uma grande liberdade de gesto. As suas obras prendem a atenção e, simultaneamente, aproximam-nos.

Esta é uma perspectiva partilhada por muitos críticos e historiadores de arte. É o caso de António Quadros Ferreira que afirma:²² “em Picasso, não existe propriamente uma divisão nítida de momentos expressivos ou estilísticos”. O mesmo autor acrescenta: “poderemos dizer que existem, na sua pintura, variáveis que interferem num discurso profundamente constante. Essas variáveis – qualificadoras de um estilo Picasso – pretendem articular arte com política e presente com passado”²³.

Nas peças criadas propositadamente para esta investigação é igualmente notória uma espécie de articulação entre a arte e a política, ou melhor, a intervenção política. Aliás, esta articulação está, desde logo, implícita, através da interpretação artística dos textos de José Saramago, muitos deles polémicos e portadores de uma mensagem apartidária, mas fortemente politizada.

Em “o Diário”, “Sol” e “Destroços”, entre outras peças que agora se apresentam, ora de forma mais evidente, ora mais discreta, há uma mensagem de inquietação sobre, por exemplo, a morte - “Intermitências da morte”²⁴, por exemplo - é reincarnada alternadamente por uma vistosa e atraente mulher, ou por um pássaro (corvo).

A alusão ao caos e a situações de denúncia da violência e à guerra (tal como Picasso e Basquiat) são também leituras perceptíveis no trabalho que agora se apresenta. Algumas destas obras – pelo menos é essa a intenção – contêm ideias, memórias, testemunhos, denúncias, que poderão, na realidade, propiciar uma certa articulação da “arte com política e presente com passado” (Quadros Ferreira, 2009).

²¹ Bernard, Edina, em “A arte moderna 1905-1945”, Lisboa 2000, edições 70

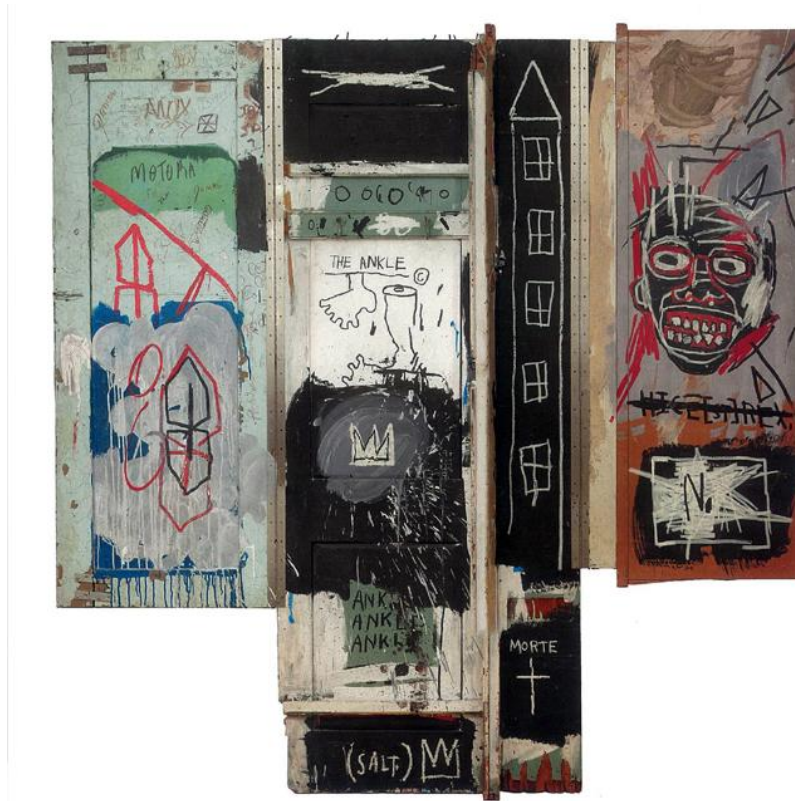
²² Ferreira, António Quadros, em “Depois de 1950”, Porto, 2009, edições Afrontamento

²³ Idem

²⁴ Livro de José Saramago, edições Caminho.

Relação com Basquiat

Na linha de Picasso, Jean Michel Basquiat é, igualmente e antes de mais, um criador com mensagem. Aliás, prova disso mesmo é a forma como se iniciou, com os célebres grafittis, no Metropolitano de Nova Iorque, assinando como SAMO. Desde esse tempo, o lado quase marginal de Basquiat (em que saiu de casa zangado com o pai e chegou a viver na rua, como um sem-abrigo) é fortemente portador de mensagens de denúncia e de alerta à sociedade nova-iorquina.



Basquiat - Portrait of the artist as a young derelict
Acrílico/óleo e pastel sobre madeira

Essa vertente idealística prosseguiu, mais tarde, na pintura que o tornaria conhecido do mundo inteiro, através de telas onde exprimia o seu estado emocional e, consequentemente, as suas preocupações e inquietações.

Na obra de Jean-Michel Basquiat verifica-se, logo à partida, dois pontos comuns com este trabalho: a pintura, onde o desenho tem um alicerce bastante forte, concebidos com grande liberdade e, por outro, a aglomeração, a concentração de informação. Talvez até, em alguns casos, como neste trabalho, um excesso de elementos, de signos, de formas, de palavras, de informação.

Tal como acontece no presente trabalho, a pintura de Jean-Michel Basquiat vive e sobrevive essencialmente do desenho. O traço é, maioritariamente, mais forte, apesar de as cores garridas, por vezes (menos vezes) se sobreporem ao desenho. Mas, também como nesta investigação, Basquiat utilizou na sua pintura os mais diversos suportes, muitos deles encontrados na rua ou nos contentores do lixo. Esse também é, convém mencionar e reflectir um pouco, outro ponto comum entre os dois trabalhos.

Basquiat tinha uma grande apetência para, com espontaneidade (liberdade de gesto), criar arte nos materiais que ia encontrando, aqui e ali. Portas de frigorífico abandonadas, tábuas velhas, estrados de madeira, entre outros, são utensílios reciclados e que deram origem a algumas das criações mais conhecidas do pintor porto-riquenho/nova-iorquino falecido prematuramente, em 1988, vítima de uma overdose.

Neste trabalho, por outro lado, há, igualmente, uma vasta informação, traduzida em imagens e palavras, que têm com objectivo comunicar com quem a observa. Também o trabalho concebido expressamente para esta investigação, não é excepção, conduzindo-nos (ao autor e ao observador) a um processo de evidente concentração de informação, e, em algumas peças, até com algum excesso propositado.

A intenção é que o uso (e abuso) da imagem e das palavras empregues em cada uma das peças consigam provocar no espectador um mecanismo quase que autómato, que cause inquietação e agitação. Em o “Diário”, além das cores (preto, branco e vermelho) que, aliás, predominam na maioria dos trabalhos que integram esta investigação, verifica-se uma presença acentuada de desenho que foi concebido à medida que se ia lendo alguns dos livros de Saramago, e, no caso concreto desta peça, de “Ensaio sobre a Cegueira” e “Intermitências da Morte”.

Este trabalho, construído a partir de uma caixa de madeira encontrada a poucos metros do ateliê, ao lado de um contentor do lixo, tenta registar todos os momentos de pós-leitura. É, por assim dizer, um “diário” de leitura onde são filtradas e passadas ao desenho/pintura as impressões obtidas no momento da leitura.

Há, por outro lado, a aplicação de colagens de folhas arrancadas ao livro, logo após a leitura, que funcionam como base de registo (com desenhos, palavras referenciais dos livros ou alusões à interpretação imediata dessas mesmas leituras), que pretendem mostrar todo o processo de leitura/interpretação daqueles momentos.

Há, nesta peça, e assumidamente, um excesso de informação, proporcionando, em alguns casos, uma excessiva informação que quer saturar, mexer, agitar quem a observe. É a tentativa da criação de um discurso, simultaneamente gráfico e gestual, carregando uma mensagem visível e sentida, que pretende chegar, comunicar com os outros.

A propósito desta eventual “relação entre o gesto e o discurso”, vale a pena citar António Quadros Ferreira, ao considerar que “a pintura de Basquiat concentra o gesto visível para um discurso do visível. Não existem omissões, nem subtracções. Tudo se acrescenta, tudo se adiciona, tudo se junta, tudo se associa”²⁵

Sabe-se que Basquiat foi um dos mais interessantes neo-expressionistas que se evidenciaram na década de oitenta, combinando poesia e graffiti, incorporando estratégias do uso de textos, realizando a chamada “process art”, trabalhando com narrativas e aspectos de política social.

²⁵ Ferreira, António Quadros, “Depois de 1950”, 2009, Porto, edições Afrontamento

4 - Metodologia/Processo

a) Aspectos prévios

Antes do desenvolvimento da metodologia de investigação seguida neste projecto, convém referir algumas breves notas sobre a metodologia de criação artística do trabalho prático de base. Ora, o processo que deu origem ao trabalho prático inserido nesta investigação iniciou-se nas aulas da unidade curricular de ateliê (2009/2010), ministradas pelo professor Baltazar Torres, onde foram experimentados e, posteriormente, desenvolvidos, processos de concepção, passando, entre outros, naturalmente, pela opção dos materiais até à composição de cada um dos trabalhos criados.

Como se explicita no Processo que se elaborou durante a realização dos oito trabalhos que consubstanciam a parte prática deste trabalho de investigação, propositadamente concebidos sob a orientação do Professor António Quadros Ferreira, procurando responder à questão da possibilidade de fusão da palavra e da imagem, houve processos diversos de selecção de materiais, incluindo o suporte e as técnicas utilizadas na criação dos oito objectos artísticos.

b) Metodologia de investigação

Quanto à metodologia de investigação desenvolvida, esta teve um percurso longo, com diversas fases, embora, por vezes, algumas se tenham cruzado ou, mesmo, sobreposto:

- selecção do tema central da investigação e a respectiva elaboração das questões chave que carecem de resposta;
- leitura e releitura dos cinco livros de José Saramago: Ensaio sobre a Cegueira; Intermitências da Morte; Memorial do Convento; Caim; e Evangelho Segundo Jesus Cristo;
- selecção dos temas e das ideias fortes dos livros escolhidos do escritor, através da análise de conteúdo;

- leitura de catálogos e investigação da obra dos artistas que se considera próximos e influentes no trabalho do autor, incluindo consultas das suas monografias;
- investigação e pesquisa de conceitos, teorias, temas e autores considerados fundamentais para o desenvolvimento desta investigação;
- execução de oito obras que foram criadas expressamente para este trabalho de investigação, orientadas pelo professor António Quadros Ferreira, simultaneamente orientador da presente tese;
- estudo e análise das obras produzidas para este projecto, comparando-as com o trabalho dos artistas que influenciaram o autor;
- reflexões sobre a possibilidade de fusão entre a palavra escrita e a imagem.

Assim, uma das tarefas mais complexas incidiu na desconstrução das palavras e, consequentemente, no modo de provocar a fusão entre a palavra e a imagem. Trabalhar as letras, decompondo-as, desconstruindo-as e, simultaneamente, esboçar novo trabalho, a partir dessas novas formas, até à construção de uma imagem, constituíram os primeiros passos desta tarefa.

No trabalho de desconstrução, nessa tarefa paciente de “desocultação”,²⁶ deu-se particular atenção à análise de conteúdo dos textos de Saramago, utilizando instrumentos metodológicos diversificados e uma hermenêutica controlada, baseada na dedução – a inferência de que fala Laurence Bardin.

Seguindo instrumentos de investigação que permitissem dizer “não à ilusão da transparência dos factos sociais”²⁷, rejeitou-se a tentação da leitura simplista, baseada numa sociologia ingénua “que acredita poder apreender intuitivamente as significações dos protagonistas sociais, mas que somente atinge a projecção da sua própria subjectividade” (idem, pag. 30).

Assim, embora sem se pretender superar toda a incerteza, procurou-se o enriquecimento da leitura, pela descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmem (ou infirmem) o que se procura demonstrar neste trabalho, canalizando todos os elementos que possam esclarecer e conduzir à cabal compreensão do objecto de investigação.

²⁶ Bardin, Laurence, *Análise de conteúdo*, (2011), edições 70, Lisboa

²⁷ Idem, quando salienta os exemplos de Durkheim a P.Bourdieu, passando por Bachelard

Daí que a questão de ser ou não ser possível a fusão concreta da imagem e da palavra se tornasse motivo de um cada vez mais eficaz trabalho teórico-prático. Mas, a verdade é que as dúvidas prosseguem e, agora, importa, além do mais, investigar em torno da possibilidade ou não do princípio da fusão.

E a questão que se coloca é saber se, ao criarmos a fusão entre a palavra escrita e a imagem, estaremos a manipular tanto a palavra como a própria imagem.

Admita-se, como diz Calabrese, que “a hipótese mais malévola, se aproveitaria do carácter incompreensível do discurso crítico para manipular o público e o mercado”. Mas não é isso que se pretende.

Embora se entenda, na esteira de José Ortega e Gasset que “a arte é uma coisa sem transcendência” (pag122)²⁸, que dela não se espera a salvação da espécie humana, considera-se importante que a arte também aborde os mais importantes problemas da humanidade, que questione, que crie dúvidas, que incomode.

Daí a opção pelas palavras do escritor Saramago neste trabalho que procura canalizar para objectos artísticos as suas profundas mensagens sobre grandes temas da humanidade, usando diversas metodologias da análise de conteúdo.

c) Processo

Como já se referiu a propósito da metodologia da investigação, o conjunto dos trabalhos artísticos que se apresentam nesta tese surgem na sequência de um percurso onde a literatura e a arte andaram muito próximas. A obra literária de vários escritores, com predominância para José Saramago, Fernando Pessoa, Manuel António Pina e Eugénio de Andrade foi alvo de sucessivas análises, investigações e interpretações artísticas, surgindo destas vários trabalhos em forma de pintura, escultura e desenho.

Estas peças, como aliás outras, da autoria do autor da tese, poderão enquadrar-se entre os estilos expressionista figurativo e o expressionista abstracto. Estes dois estilos são unicamente os seguidos aqui, existindo trabalhos onde porventura haverá mais

²⁸ “Ortega e Gasset, José, em “A desumanização da arte”(2ª edição 2000), ed.Veja, L.da, Lisboa, afirma que “...não se trata do facto de a qualquer homem de hoje parecer a arte coisa sem importância ou menos importante do que parecia ao homem de ontem, trata-se, sim, de o próprio artista ver a sua arte como um trabalho intrasendente” (pag. 122)

incidência de um do que de outro, mas, de uma maneira geral, os dois estão bastante impregnados na técnica e na forma como os trabalhos foram construídos.

Se o expressionismo abstracto foi o primeiro estilo importante do pós-guerra, a surgir do final da década de 40, a verdade é que, por exemplo, as obras surrealistas de Arshile Gorky criaram uma ponte para o expressionismo abstracto, que, como se sabe, se desenvolveu e cresceu a partir das pinturas gestuais de Pollock ou Kooning.

Mas se o expressionismo abstracto predominava, muitos outros artistas resistiram e preferiram criar as suas próprias alternativas. Estes artistas rejeitaram a abstracção, optando pelo regresso à figuração, levando, por outro lado, como Dubuffet, a explorar a Art Brut. Seria a década de 1950 a dar lugar a uma certa explosão de formas que acabaram por ofuscar o expressionismo abstracto.

Em algumas das obras apresentadas nesta investigação predomina a designada influência de Dubuffet, onde são aplicadas texturas, como o recurso ao gesso e aos tecidos.

Por outro lado, a própria vida do autor desta investigação incorpora duas actividades em simultâneo: jornalista e pintor, realidade que influenciou, naturalmente, a escolha e a adopção do tema da investigação e do trabalho consequente.

Para a concepção e elaboração deste projecto, com base nos já referidos livros de José Saramago, foram dados diversos passos registados num suporte designado por “Processo”.

No caso, à medida que a releitura dos livros de Saramago era efectuada, registava-se notas e ideias centrais das respectivas obras e, consequentemente, fazia-se esboços, desenhos e pinturas assentes nas primeiras interpretações daquelas leituras.

Foi-se, assim, diariamente, construindo um caderno de reflexões em forma de desenhos e pinturas espontâneas, algumas criadas mesmo no minuto seguinte à própria leitura, ou, na maioria dos casos, à releitura.

À medida que os livros eram lidos ou relidos, aumentava-se a inquietação, a perturbação e, fundamentalmente, a angústia de conseguir captar, através da imagem, a palavra de José Saramago. Algumas das partes dos livros eram tão nítidas e explicativas que a sua leitura permitia uma visualização imediata, a requerer uma expressão artística

específica, a qual, por sua vez, proporcionava um conjunto muito variado de soluções, nomeadamente a nível de suportes.

Alguns dos textos eram tão claros e especiais que obrigaram, em alguns casos específicos, à procura de suportes especiais pertencentes a universos marginais e bem distantes dos chamados materiais convencionais.

Em determinado momento, foi descoberta ou encontrada a chave julgada razoável para dar forma e corpo aos talentosos episódios narrados por Saramago. Enveredou-se, então, pela utilização de materiais, incluindo aquilo que muitos consideram lixo, levando o autor deste trabalho a recolher, com frequência, material encontrado no lixo.

Não será descabido realçar que, além da preferência por toda a leitura saramaguiana, também - e recuando-se um pouco no tempo - verifica-se, desde há muitos anos, uma certa apetência pela conservação e preservação de objectos, mesmo daqueles já fora de circulação, e, simultaneamente, o intuito e o cuidado de lhes ser dado uma nova utilização. E com o decorrer dos anos, no interior do ateliê foram-se amontoando objectos, cuja pretensão se estendia a uma revitalização de funções desses mesmos materiais rejeitados pela sociedade.

Por outro lado, contribuiu para dar uma maior atenção a esses suportes a circunstância de o autor ser também jornalista e de, no âmbito dessas funções, ter realizado um conjunto de trabalhos onde houve a nítida percepção que para os designados sem-abrigo esses materiais eram peças importantes, quer a nível de funcionalidade, quer, mesmo, a nível de afectividade.

Na continuidade da explicação para o recurso aos materiais encontrados nos contentores do lixo há uma situação que, possivelmente, marcou nesse sentido o autor deste projecto, a qual se reporta ao tempo em que, por motivos profissionais, realizou uma reportagem sobre as pessoas mais carenciadas, vulgarmente designadas por “sem abrigo”, ou por “novos pobres”, que sobrevivem nas grandes cidades portuguesas.

Neste trabalho houve a preocupação de se descer ao submundo e, em alguns casos, houve mesmo a tentativa de “vestir” a pele de desafortunados da sorte, entrando nesses mundos, onde se partilharam momentos de vivências com homens e mulheres que tinham a rua como “casa”.

Tratou-se de oportunidades únicas, de observação do que até então nunca se tinha visto com os próprios olhos de jornalista e, simultaneamente, uma possibilidade de se inteirar da importância, da grande importância que os objectos abandonados tinham e têm para as pessoas que sobrevivem pelas cidades. Sobressaiu, nesse trabalho, a relação de afectividade e de carinho que essas mesmas pessoas nutrem, por exemplo, por uma mala velha, uma tábua de dar a ferro, um guarda-chuva completamente estragado ou, simplesmente, uma peça de louça partida.

Essas pessoas, além de manterem com esses objectos uma ligação afectuosa, consideravam-nos e tratavam-nos com bastante carinho e com um cuidado especial, como se de joias se tratasse. De referir, como exemplo concreto desta realidade, a forma como uma velha senhora, em pleno jardim da Praça da Alegria, em Lisboa, lidava com uma tábua de dar a ferro, já toda empenada e torta. A senhora tratava-a com muito carinho, colocando-a sempre ao seu lado, estando permanentemente vigilante sobre esta, e aí de quem sequer se aproximasse dela. Esta tábua era a mobília da casa que não tinha, mas que porventura existia bem viva no seu imaginário.

Mas, muitas outras situações idênticas se seguiram no âmbito desse mesmo trabalho, o que originou uma nova visão sobre os materiais colocados num contentor de lixo. Estes passaram a merecer um olhar diferente, talvez de maior respeito, sempre com a consciência que poderiam ser “joias” para muita outra gente. É talvez pelo respeito que essas pessoas merecem, que se transporta para o processo criativo dos trabalhos artísticos apresentados uma visão o mais real possível sobre os objectos abandonados pelo mais simples cidadão.

Segue-se uma descrição e análise de cada um dos oito trabalhos que integram esta investigação:

- *Destroços*
- *Sol*
- *Diário*
- *Mulher/ pássaro*
- *Pladur*
- *Árvore 1 e árvore 2*
- *Sinais*



Destroços – Madeira, gesso, tecido, arame e papel

DESTROÇOS

Reportando ao conjunto das oito obras concebidas especificamente para esta investigação, inicia-se a explicação referente à peça “Destroços”, um trabalho assente numa estrutura de madeira, encontrada junto a um dos contentores de lixo.

Arrumada, como que à espera que os homens da recolha do lixo chegassem e a levassem para a grande lixeira onde provavelmente seria queimada, estava essa estrutura de madeira constituída por algumas travessas. No primeiro momento da observação ressaltou uma espécie de atracção, talvez até um enamoramento, uma vez que o objecto parecia naquela altura confessar ou ditar a forma para que estava predestinado.



Principais fases do processo de trabalho de Destroços

Aqueles pedaços de madeira correspondiam, grosso modo, a uma situação parecida com restos de alguma coisa, semelhante a destroços, talvez, quem saberá, de um barco, de uma nave, ou de uma passarola. Possivelmente uma passarola igual ou semelhante à criada pelo padre Bartolomeu com a ajuda de Baltasar e a cumplicidade de Blimunda descrita magistralmente pela mão de José Saramago, em “Memorial do Convento”.

Na verdade, esse pedaço de madeira abriu, desde o primeiro momento, as portas da imaginação, tendo sido criado em seu redor todo o universo interpretativo do Memorial. Tendo como base todo o processo criativo, foram juntas à estrutura várias texturas de tecido envolvidas em gesso, no intuito de as fortalecer, dando, ao mesmo tempo a ideia de serem restos, marcas de panejamentos, de velas.

Personagens como Blimunda, Baltazar ou o padre Bartolomeu surgem como que impregnados nessas memórias, como que a pretenderem permanecer vivas, resistentes, entre os destroços.

O vermelho, preto e o branco, cores vivas e de contrastes aparecem, igualmente, para marcar a diferença entre estes cidadãos personagens dos outros, daquela época, alguns dos quais lhes fizeram guerras e perseguições. Os rostos, as feições dos protagonistas em “Memorial” traduzem e reflectem, por isso mesmo, climas de tensão e de preocupação que os levaram, muitas vezes, a vivências clandestinas e de muito sofrimento. Esse quase permanente estado de espírito foi retratado neste trabalho, existindo, por outro lado, a preocupação de traduzir momentos de esperança e de sonho mantidos e vividos quer por Baltazar, Blimunda ou pelo padre Bartolomeu.

A par do desenho e da pintura acerca dos personagens surgem, nesta peça, referências escritas sobre os seus nomes e algumas das frases integrantes dos sucessivos diálogos entre eles. As palavras aparecem de dois modos diferentes. Num dos casos, surgem isoladamente onde se lê com nitidez o seu significado, e noutro, a palavra é iniciada, mas sujeita a um processo de acumulação de letras e de traços que apontam para outros caminhos, nomeadamente a criação de novas formas, como rostos e caras de animais.

Neste trabalho surgem as primeiras tentativas de fusão da palavra com a imagem, precisamente a partir desses registos iniciados, e que se organizaram em formas mistas, fundamentadas e estruturadas como resultado dessa própria fusão. Foi em “Destroços” que se desenvolveram os primeiros exercícios, quer em relação à tentativa da criação de um diálogo estreito entre o suporte, o desenho e a pintura, quer depois com a junção da palavra com a imagem. Neste trabalho verificou-se e testou-se essencialmente as fusões e as composições a nível da cor e da forma, trabalhando-se, por exemplo, as cores, no sentido de se realçarem contrastes que suscitasse (tal como a leitura dos textos de Saramago) inquietações e que, por outro lado, chamassem a

atenção quer para a forma das novas imagens, quer para a força que estas continham, sobretudo através da vertente cromática.



Sol – Papel de alumínio, arame, ferro e tinta acrílica

SOL

Entre um conjunto de peças criadas no âmbito de um discurso desolador e inquietante, que corresponde ao texto saramaguiano, foi concebida a peça Sol (escultura e desenho) que se pretendeu tratar-se de uma obra não alinhada totalmente nessa mesma linguagem.

Sol foi, em parte, inspirada no lado positivo do discurso Saramaguiano que transmite energia e força e sobretudo esperança num futuro melhor.

Construída a partir de um aro de uma velha pipa, a sua forma circular abriu caminho imediato à construção de um Sol animador, entusiástico que apele à força criativa de quem é atingido pelos raios de sol transmitidos.

Com uma estrutura esquelética de arame coberta de pequenos desenhos a acrílico, de cor preta, o trabalho pretende captar a atenção do observador para o eixo central onde foi desenhado um rosto humano, que inclui feições de alegria e de tristeza, emoções extensivas a qualquer cidadão. Há uma intenção voluntária na apresentação de uma imagem repartida, como se de dois seres se tratasse, mas sem fronteiras visíveis, evidenciando em simultâneo uma visão triste e alegre, que pretende, aliás, traduzir o sentimento geral dos povos.



Principais fases do processo de trabalho de Sol

Ganhou forma, um rosto que se, por um lado, transmite sinais e perspectivas optimistas, não deixa de esconder alguma inquietude e preocupação. Daí o recurso à ideia de contraste, ao diálogo entre o branco e o negro. Optando-se, no fundo, por uma linguagem ambígua, mas ao mesmo tempo simples, foram utilizados materiais comuns, como o papel de alumínio, envolvido no aro, pretendendo-se a concepção de uma intenção, de um estado, de movimento, de vivacidade.

Ao papel de alumínio cabe, a dupla função, de assinalar a presença da cor prata, que simboliza um material rico e, por outro lado, acumula um estado de rompimento com o que está mal, transmitindo sinais para a grande necessidade de se evoluir e de se mudar.



Diário – Madeira, colagens e tinta acrílica

DIÁRIO

Com a consciência de que o acto de pintar é, na sua essência, um acto de investigação, o trabalho a que foi dado o título de “Diário” é, logo à partida, o motor de toda a investigação desenvolvida para a elaboração desta investigação.

Como o próprio nome indica, o “Diário” é um registo de todo o processo criativo, talvez uma espécie de arca da memória onde se guarda, ou se registam todos os passos efectuados para a elaboração das mais diversas peças. Diário é, por assim dizer, a peça-mãe de todas as outras, que assimila toda a informação absorvida, preservando os registos, em forma de texto ou de imagem. Foi, por isso, o primeiro trabalho a ser realizado e o último a ser concluído.

Construído a partir de uma caixa de madeira, de razoáveis dimensões, constitui um corpo de pintura e de desenho que se sobrepõe a uma pequena forma escultórica, mas é fundamente a cor que assinala as formas. O preto, o branco e o vermelho são as únicas cores empregues, dando, então, forma e sentido a todos os momentos marcantes decorrentes das leituras dos vários livros de Saramago.

Neste trabalho sobrepõe-se igualmente a necessidade do espontâneo, do gesto, surgindo, em várias partes da peça, pequenas anotações feitas na altura da leitura, nas próprias páginas dos livros. Essas páginas foram arrancadas e coladas no suporte principal, ao lado de desenhos, de esboços criados também nos momentos imediatos à leitura. Aí sobrevivem os momentos do primeiro impacto da leitura, ou em alguns casos, da releitura.



*Principais fases do processo de trabalho de **Diário***

Esses trabalhos, registros, captados perante palcos construídos a partir de narrativas transmissoras de convicções e desilusões, permitiram avanços e recuos que, no dia-a-dia, eram registrados. Muitos deles foram retrabalhados no silêncio cúmplice do ateliê, dando, por vezes, origem a novas pinturas e desenhos aplicados em outras peças integrantes desta investigação.

Há, por outro lado, uma intencionalidade de mostrar toda a investigação desenvolvida, desde os esboços aos desenhos, excedendo porventura o considerado razoável. No entanto, a saturação de informação é, deste modo, assumida, tal como em muito do trabalho de Jean-Michel Basquiat.

Encontrada também no lixo, a caixa de o “Diário” originou um trabalho que traz, para primeiro plano, a palavra e a imagem, resultantes das constantes leituras absorvidas, proporcionando um diálogo/confronto de interpretações, permitindo, a partir daí, a concepção de um universo exclusivamente saramaguiano.

Nesta peça, que ironicamente se poderá designar por mãe de todas as outras, a palavra e a imagem co-habitam, dando lugar e voz aos personagens mais marcantes das obras literárias analisadas.

Em o “Diário” surgem referências visuais e literárias a alguns dos protagonistas, como a mulher do médico (Ensaio sob a cegueira), o professor de violoncelo e a mulher/morte (Intermitências da Morte), Blimunda e Baltasar (Memorial do Convento).

São referências preponderantes que, devido à importância incutida pelo próprio autor dos textos, ocupam os espaços vitais desta peça, e, por outro lado, também

acabam por se expandir e estarem representados nos outros sete trabalhos integrantes da investigação.

Em o “Diário” é intencionalmente reservado o lugar onde se acomodam as principais categorias simbolizadas nos textos samaraguianos – o paraíso e o inferno. É, aliás, nesta peça que se aprofunda a dupla função do bem e do mal, do céu e do inferno, do Deus e o Diabo, que Saramago tão bem soube criar.



Mulher/pássaro – Bronze

MULHER/PÁSSARO

São muitas, ao longo dos anos, as formas físicas da Morte representadas em livros, na tela, na pedra ou no bronze. Habitualmente retratada por demónios ou outros monstros, a morte foi sempre uma preocupação constante na obra de José Saramago, tratando-se, aliás, de um tema recorrente e presente em muitos dos seus livros.

Em “Intermitências da morte”, um dos livros tratados no presente trabalho, Saramago aborda com alguma profundidade essa questão, imprimindo um discurso vincadamente irónico e provocatório, tendo como elemento permanentemente desafiado, a morte, senhora-toda-poderosa.

Neste livro, contudo, José Saramago, depois de representar a morte em várias roupagens, acaba por filtrar duas, pássaro e mulher, dando-lhes espaço para viverem as suas peripécias. Tendo, então, como base, estas duas personagens importantes no livro, foi concebida uma escultura – criada a partir de vários desenhos espontâneos e que constam na peça o “Diário” – inicialmente em barro e depois fundida a bronze, a que foi dado o título de “Mulher/Morte/Pássaro”.

Trata-se de uma personagem metamorfoseada de pássaro, que depois se transforma em mulher, com a dupla missão de se transformar também em espião. A escultura evidencia, então, um corpo onde são evidentes algumas formas de mulher e uma cabeça e bico de pássaro. O enviado, o representante ou ela mesmo, a morte, transmite sinais e uma atenção permanente e vigilante, sobre tudo o que se passa em seu redor.



Pladur – Placa de pladur, grafite e acrílico

PLADUR

Para a concepção deste trabalho, partiu-se dos livros “Caim” e “Intermitências da Morte”, tentando estabelecer e visualizar plasticamente os pontos comuns desses dois textos. O objectivo, neste caso, prende-se com a concepção de uma viagem (com princípio e fim) absorvendo na narrativa, quer em Caim, quer em Intermitências da Morte, palavras ou imagens interpretadas que simbolizam o princípio de tudo e também numa clara alusão à morte, como razão última da existência humana.

Pladur, foi concebido numa placa com o mesmo nome, encontrada num contentor do lixo, sendo a primeira vez que o autor desta investigação utilizou este material como suporte. Apesar de ter já cumprido a sua missão como placa de pladur, a sua superfície mantinha-se lisa, podendo ser comparável, em alguns casos, à própria tela, com excepção da sua fragilidade, obrigando a cuidados especiais.



*Principais fases do processo de trabalho de **Pladur**
Placa de pladur vazio e pormenor*

Foi aplicada tinta acrílica sobre várias camadas de gesso, possibilitando, em alguns casos, uma textura irregular, permitindo uma diferenciação significativa entre algumas formas, com relevo para o pássaro/morte.

O recurso a esta técnica e o consequente resultado final do trabalho evidencia as influências de Jean-Dubuffet e a aproximação a algumas das suas obras onde a textura e a sobreposição de materiais prevalecem.



ÁRVORE 1 e ÁRVORE 2

Atendendo, fundamentalmente, às emoções e a todo o mistério envolvente, tão característico no universo saramaguiano desenvolveram-se duas pinturas em papel, mais tarde mediadas para outros tipos de suporte, como rolos de cartão, onde se pretendeu chamar a atenção para o movimento destas, em suspensão.

Podendo-se definir como “mobiles” - “Árvore I” e Árvore II” - corresponde a um aglomerado de pessoas, habitantes de cidades imaginárias sujeitas a uma asfixia cega que os poderá levar à revolta, ao desespero e até à loucura. Estas emoções são passadas para o trabalho, através de rostos com identidade, que representam homens, mulheres, crianças e animais.



Árvore 1 e árvore 2 – Arame, papel, cartão, cola, vidro e acrílico

A ideia foi colocá-las em suspenso, porque, além das suas vidas estarem elas próprias em suspenso, será importante reagir contra o alheamento de uma sociedade que, muitas vezes, é indiferente ao que se passa à sua volta e que é constantemente martirizada e sacrificada.

Os alertas surgem, assim, em forma de árvores como evocação destas realidades, mas, por outro lado, pretendem também desafiar e provocar o observador incutindo nele o espírito de combate e da necessidade de mudança.

As duas peças aparecem como que caídas do céu, invadidas pelas personagens, em forma de papel, arame, ou cartão, encontrando-se permanentemente suspensas por fios de arame, simbolizando a constante pressão do dia-a-dia, obrigando, na maioria dos casos, à suspensão e até interrupções de inúmeras decisões e sonhos. Decisões e sonhos muitas vezes derrubados avassaladoramente pelos senhores do poder que aspiram a perpetuamente decidir do futuro. O mesmo futuro que inquieta, preocupa e revolta os personagens de José Saramago, agora suspensos em “Árvore I” e “Árvore II”.

Para a sua concepção recorreu-se, igualmente, a materiais pobres e encontrados na rua, como o arame, cartão, chapa, papel e vidro.



Principais fases do processo de trabalho de Árvore 1 e Árvore 2



Sinais – Acrílico sobre tela

SINAIS

É um trabalho criado no suporte mais convencional, a tela, sendo, na prática, o único inserido nesta investigação, onde não foi efectuada a reutilização de materiais. Apenas se empregou tinta acrílica e uma tela de grandes dimensões (200cmx200cm) como matéria-prima, contrastando com todas as outras.

“Sinais”, o penúltimo trabalho a ser concluído para esta investigação, tem como

pretensão evidenciar a fusão entre a palavra e a imagem, apresentando no palco da tela alguns exemplos dessa mesma fusão.

A importância da caligrafia, da palavra evidenciada e escrita na tela, como se de uma folha se tratasse, pretende, por outro lado, reafirmar o gosto e o prazer da leitura e também salientar a riqueza desses mesmos textos que provocam e originam a fusão da literatura e da imagem.

A dimensão do suporte contribuiu grandemente para colocar em prática a obsessão pelo excesso de informação, tendo, no entanto, em conta o propósito de absorção dos aspectos essenciais da investigação.

Neste trabalho, são nítidas as aproximações às linguagens utilizadas por Jean Michel Basquiat, Pablo Picasso e António Sena.

5 - Considerações Finais

Antes de mais, considera-se necessário registar algumas observações sobre este trabalho de investigação:

A primeira, é a clara noção da escolha, sensível e delicada, dos temas e do próprio autor dos textos. Sabe-se que, mesmo sendo o único escritor português a conquistar o Nobel da Literatura, José Saramago não foi uma personalidade unânime, pelo contrário, suscitou sempre algumas contrariedades e inimizades. Mas José Saramago era mesmo assim: nunca deixou de dizer o que pensava e de criticar esta ou aquela situação, ou quem pessoalmente considerava que devia criticar.

A segunda, refere-se, concretamente, à grande maioria dos suportes não convencionais utilizados nos trabalhos práticos apresentados. Trata-se sobretudo da reutilização de materiais encontrados, dando-lhes novas formas, tentando transformá-los em objectos de arte.

Relativamente ao processo de trabalho, que se iniciou com a leitura das cinco obras de Saramago, importa sublinhar que, a partir daí, se desenvolveu um percurso com diversas fases, que permitiram a absorção aprofundada da obra, a sua análise de conteúdo e a respectiva interpretação plástica, através do desenho, da pintura e da escultura, tendo como fio condutor a questão colocada no início da investigação: haverá ou não hipótese de fusão entre a palavra e a escrita.

Foi assim que se desencadeou um processo de experimentação que envolveu directamente algumas palavras e frases chave dos textos analisados, procedendo-se plasticamente à interpretação dos mesmos. Criou-se um conjunto de esboços e desenhos que interpretavam visualmente as diversas categorias de temas abordados por Saramago.

A partir dessas interpretações, via desenho ou pintura, procedeu-se a um outro processo, talvez o essencial para a fundamentação do objecto da investigação. Colocou-se, lado a lado, as palavras-chave e as ideias do texto e os desenhos e pinturas construídas a partir daí. De seguida, realizou-se um conjunto de exercícios práticos, tentando-se a simbiose entre as palavras e a imagem. O resultado não foi imediato nem satisfatório, pois notava-se - tanto na palavra como no desenho - uma espécie de amputação que fragilizava o resultado global.

Procedeu-se, então, a uma espécie de “apuramento” do desenho, sem lhe retirar a força e o respectivo corpo, tentando que surgisse uma adaptação que não conflituasse com as características de cada uma das componentes.

Realizado esse trabalho vital para o razoável “encaixe” da palavra e da imagem, foi então desenvolvido o maior número de exercícios tendo por base essa nova fórmula.

Sublinhe-se que existiu sempre, durante a execução desses trabalhos, a preocupação de manter bem viva a mensagem emergente do texto e, por outro lado, não afectar nem mudar a expressão artística utilizada pelo autor dos desenhos e das pinturas.

Pretendeu-se sempre, e daí alguma dificuldade e demora na obtenção dessa fusão, manter e respeitar o género, quer literário quer artístico, dos respectivos autores envolvidos.

Simultaneamente com o trabalho prático, foi-se desenvolvendo uma investigação teórica que incluiu, naturalmente, a leitura e estudo de autores de literatura teórica sobre arte e de monografias sobre artistas que se considerou importantes para a realização deste trabalho.

Assim, ao longo de todo este processo, foram surgindo diversas outras questões, incluindo sobre o papel do artista na actualidade, o conceito de belo e a sua importância para a concretização de uma obra de arte e o seu reflexo junto do público.

Sabe-se que ainda existe incompreensão acerca do papel do artista e, consequentemente, da sua obra. Muitos públicos continuam, provavelmente, a entender e a aceitar a obra de arte como um objecto de decoração, a condizer com as cores do sofá ou dos cortinados. Até haverá pintores que se revêm na ideia da arte como elemento de decoração, mas também há outros que defendem o inverso. É o caso do pintor catalão Antoni Tàpies, recentemente falecido, que sublinha “o facto de muitos não compreenderem a arte, deve-se única e exclusivamente a não terem disposto de meios para a cultura e sensibilidade, não só para o entender a ele, mas também para entender qualquer outra manifestação cultural” (pág. 40).²⁹

²⁹ Tàpies, Antoni, em “A prática da arte”, 2002, Lisboa, edições Cotovia

Referindo-se à função que a arte e a pintura deverão ter, Tàpies afirma que “se a pintura não fizesse tremer, ou, pelo menos, não incomodasse muito, teríamos de nos considerar fracassados”³⁰.

Considera-se que o artista catalão tem razão, porque também, como já se referiu, entende-se que a pintura (e a arte em geral) deverá ser uma espécie de voz/arma contra todo o género de injustiça e de monstruosidade, transformando-se num forte e activo instrumento de denúncia das injustiças sociais.

Na mesma linha de pensamento, Tàpies sublinha que “é irrisório pretender que ainda há formas clássicas que sempre se manterão! A arte dos recalcitrantes defensores do presumível classicismo e das ideias que ainda os sustentam são um grande vazio, não respondem a nenhuma das noções actuais nem a nenhum facto vital”³¹.

O mesmo artista acrescenta que, “os esteticistas são puros imitadores do cheiro cadavérico dos museus. Para mim, tem muito mais valor um gesto vital qualquer – nem que seja um gatafunho numa parede, quando esse gesto é justificado por um facto humano – do que todas as pinturas dos museus sem qualquer nexos com as nossas vidas”³².

Considera-se que poderá haver algum exagero ao classificar os esteticistas como “puros imitadores do cheiro cadavérico dos museus”, mas, como se demonstrou no presente trabalho, estas posições influenciaram esta investigação.

Entende-se muito mais importante o gesto espontâneo (nem que seja um gatafunho, na parede ou no papel), desde que esse mesmo gesto contenha uma mensagem, que traduza uma tomada de atitude em relação às principais preocupações do quotidiano.

Daí sublinhar-se que o trabalho envolvido nesta investigação só atingiria o pleno objectivo se conseguisse ser portador de uma ou mais mensagens que questione, que inquiete e que convide à reflexão.

Pretende-se uma arte que agite e incomode, assumindo-se assim um papel de intervenção e de ruptura, se for o caso, uma vez que a autonomia da arte pode conter uma visão que considere que “as coisas têm de mudar”, como afirmava Marcuse.

³⁰ Idem

³¹ Idem

Por último, acrescente-se a importância da ideologia na arte, a qual, de certo modo, esteve subjacente nas opções realizadas ao longo deste trabalho de investigação, envolvendo, designadamente: temas, autores, materiais e técnicas.

Seguindo o pensamento de Herbert Marcuse em “A dimensão estética”³³, pode-se afirmar que é fundamental “o potencial radical da arte precisamente no seu carácter ideológico, na sua relação transcendente com a base. A ideologia nem sempre é mera ideologia, falsa consciência. A consciência e a figuração de verdades, que aparecem como abstractas em relação ao processo de produção estabelecida também são funções ideológicas”.

Logo, é natural que as inquietações, as preocupações e as situações de denúncia da guerra e das injustiças sejam focalizadas de forma cruel e real. O que está em causa novamente é a questão do belo e do feio, como tantas vezes se sentiu ao longo deste trabalho de investigação.

Ao abordar este “juízo” do belo e do gosto, um conceito que se considera importante nesta temática, também Marcuse insiste, sublinhando “A formação estética segue a lei do belo e a dialéctica da afirmação e da negação, da consolação e da tristeza é a dialéctica do belo”³⁴. Aludindo ao que designou por “estética marxista”, o mesmo estudioso diz que esta “tem rejeitado firmemente a ideia do belo, a categoria central da estética “burguesa”.

A verdade é que, na prática, essa rejeição parece não agradar a todos os criadores. Marcuse, neste contexto, aponta o dedo às “instituições que produziram e venderam sistematicamente beleza, sob a forma de pureza sintética e sexualidade plástica – uma extensão dos valores de troca em relação à dimensão estético-erótica”.

No entanto, adverte também para a questão da neutralidade, referindo que “em certa medida, o Belo parece ser “neutro”. Pode ser uma qualidade de uma tonalidade (social) tanto regressiva como progressista (...) Mas, a neutralidade do belo, revela-se como decepção se reconhecer o que está suprimido ou oculto. A directividade e imediatidade da apresentação visual impede este reconhecimento; pode reprimir a imaginação”³⁵.

³² Tàpies, idem

³³ Marcuse, Herbert em “A dimensão estética”, 2007, Lisboa, edições 70, pag, 22

³⁴ Marcuse, idem, pág. 59

³⁵ Marcuse, idem

Por fim, tendo em conta a investigação realizada sobre a fusão da palavra escrita e da pintura, designadamente na análise de conteúdo, teve-se também em conta o que refere Laurence Bardin sobre a importância do conteúdo das mensagens, que se pode aplicar a todas as formas de comunicação, seja qual for a natureza do seu suporte (do tam-tam à imagem, tendo, evidentemente, como terreno de eleição o código linguístico).³⁶

Ao longo deste trabalho também se sustentou a ideia de que para se conceber arte não se tem, necessariamente, de recorrer aos suportes tradicionais, como a tela.

³⁶ Bardin, Laurence em “A análise de conteúdo”, 2011, Lisboa, edições 70

6 - Bibliografia

- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de (1996) O Plano de Imagem, Lisboa, Assírio e Alvim
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de (2002) As Imagens e as Coisas, Porto, Campo das Letras
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de (2004) Quatro Movimentos da Pele, Porto, Campo das Letras
- ARTAUD**, Antonin (1993) A Arte e a Morte, Lisboa, Hiena
- BARROSO**, Eduardo Paz (2007) Júlio Resende e a pintura, edição da Cordeiros Galeria
- BERNARD**, Edina (2000) A arte Moderna 1905-1945, Lisboa: Edições 70.
- BEUYS**, Joseph (2010) Cada homem um artista, Porto: 7 Nós
- BARDIN**, Laurence (2011) Análise de conteúdo, Lisboa: Edições 70
- BERNARD**, Edina (2000) A Arte Moderna 1905-1945, Lisboa: Edições 70.
- BOZAL**, Valeriano, Mimesis: Las Imágenes y Las Cosas, Madrid, 1987, Ediciones António Machado
- CALABRESE**, Omar (1993) Como se lê uma obra de arte, Lisboa, 1997: Edições 70
- CARROLL**, Noel (1999) Filosofia da Arte, Lisboa, Edições Texto&grafia
- CRESPELLE**, Jean-Paul (1967) Picasso, as mulheres, os amigos, a obra, Lisboa, Bertrand
- DAVIES**, Denny, Hofrichter, Jacobs, Roberts, Simon (2010), A nova história da arte de Janson, Lisboa, Fundação Gulbenkian
- D'OREY**, Carmo (organização), (2007), O que é a arte?, Lisboa, Dinalivro
- DUBUFFET**, Jean (2000), Lisboa, organização Culturgest e Fondation Dubuffet
- DUCHAMP**, Marcel, Engenheiro do Tempo Perdido, Lisboa, Assírio & Alvim
- ECO**, Umberto, 1989 (1987), Arte e Beleza na Estética Medieval, Lisboa, Editorial Presença
- FERREIRA**, António Quadros, (2010) Ilhas do Desejo, Porto e Lisboa, Edição JN
- FERREIRA**, António Quadros, (2009), Depois de 1950, Porto, Edições Afrontamento
- FERREIRA**, António Quadros, (2011), Fazer Falar a Pintura, U.Porto Editorial
- FRÉMON**, Jean; GIMFERRER, Pere; RAILLARD, Georges; TÀPIES, Antoni; WYE, Deborah (2001) Tàpies ou la poétique de la matière, Paris, Editions Cercle d'Art
- GIDEL**, Henry (2007) Picasso, Publicações Europa América
- GIL**, José (2005), Sem título, Lisboa, Relógio d'água
- GONÇALVES**, Rui Mário; DIAS, Francisco Silva, (1985) 10 anos de artes plásticas e arquitectura, Editorial Caminho
- HAUSER**, Arnold (1988) Teorias da Arte, Lisboa, Editorial Presença
- HESS**, Barbara, 2004, De Kooning, Colónia, Taschen
- HESSE**, Walter, (2001) Documentos para a compreensão da pintura moderna, Lisboa, Livros do Brasil
- KANDINSKY**, Wassily, 2008 (1970) Gramática da Criação, Lisboa, Edições 70
- KOLOSSA**, Alexandra Harring, 2005, Taschen
- LAPORTE**, Geneviève, 1997, Pablo Picasso tão tarde ao anoitecer, Edições Século XXI

- MARCUSE**, Herbert (2007), A dimensão estética, Lisboa: Edições 70
- MINK**, Janis, 2000, Duchamp, Tascen
- OLANO**, António, (2006), Picasso íntimo, Madrid, Espejo de Tinta
- ORTEGA y GASSET** (2000) A desumanização da arte, Lisboa, Vega
- POLI**, Francesco 1995, Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale, Roma, Editori
Laterza
- PINTO**, António Cerveira, 1989, O Lugar da Arte, Quetzal Editores
- RODRIGUES**, Ana (2000) O Desenho. Ordem do pensamento arquitectónico, Lisboa: editorial
Estampa
- TÀPIES**, Antoni (2002), A prática da arte, Lisboa: Edições Cotovia